وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجزائر

معهد اللغة والأدب العربي
جامعة الجزائر

الصورة والرمز

في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب

1962-1987

بحث كتبه الطالب: عثمان حشلاف
وتقدم به لنيل شهادة الدكتوراه

بإشراف
الدكتور عبد الله ركيبي

الجزائر 1992م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تعالج صفحات هذه الرسالة بالبحث موضوع (الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر باقطار المغرب الكبير) على امتداد ربع قرن من الزمن تقريبا ، أي منذ أن استعادت هذه الاقطار سيادتها الفعلية باستقلال الجزائر سنة 1962 ، الى أن هبت رياح التغيير الجديدة على العالم في نهاية سنوات الثمانين ، فشملت عاصفتها الهوجاء بلدان المغرب أيضا ، لا سيما الجزائر سنة 1988 . وتعد هذه الفترة الزمنية كافية في تقديري ، للتعرف على السمات العامة الفنية والمعنوية التي طبعت إنتاج جمهور الشعراء المغاربة خلال هذه المرحلة التي تعد مرحلة حاسمة في التاريخ الثقافي والحضاري لمنطقتنا ، بالنظر الى طابعها الفكري والادبي والاجتماعي المتميز باختبار أشكال من الحكم شرقية وغربية ، والظهور مع ذلك بنوع من الحياد السياسي ، أعني عدم الانحياز . ومما لا شك فيه أن للسياسة تأثيرا كبيرا على عملية الابداع الفكري لا سيما الشعر ، وهو مايجب بيانه ، أضف الى ذلك أن هذه الفترة من حياتنا الادبية لم تدرس ، فيما أعلم درسا جامعا يبرز محصولها الشعري ويحدد خصائصه الفنية والجمالية .

وتعود صلتي بهذا الموضوع الى سنوات الدراسة الجامعية الاولى أثناء تحضيري شهادة (الليسانس) بهذا المعهد الكريم ، أعني معهد اللغة والادب العربي بجامعة الجزائر ، فقد كان طموحي آنذاك مثل طموح عدد من الزملاء ، وهو أن نسهم في الدراسات العليا بنصيب ، وأن نقدم شيئا عن الادب العربي بالجزائر أو بالمغرب الكبير يكون طريفا وجديدا . ولم تكن هذه الفكرة قد نضجت في نفسي يومئذ ولم أكن قد تخيرت ناحية البحث بعد ، ولذلك وجدتني أتجه في دراستي المعمقة الى شعر السياب ، بوصفه ظاهرة ملفتة للنظر بجدتها ، تغري الباحث المبتدئ بالانجذاب نحوها . وهي الدراسة التي أثريتها في مرحلة اعداد (الماجستير) بعد ذلك . وظلت فكرة معالجة شعر المغرب العربي تحيا في نفسي مستكنة مطمئنة . وكنت قد أفدت الكثير من دراستي السابقة التي نشرتها عن شعر السياب ، رغم عيوبها ، اذ جعلتني أتدرب على تذوق النص الشعري ، وأحاول التعمق في فهمه وتحليله ، كما مكنتني من الاطلاع على كثير من الاراء والنظريات الحديثة في معالجة فن الشعر ونقده .

وقد استبان لي ، في ضوء ذلك أن افق دراسة هذا الشعر العربي بالمغرب الكبير من الوجهة التاريخية ، ان صح التعبير ، قد استوفى نصيبه أو كاد ، بفضل جهود الرواد من أساتذتنا الكرام ، وأن جوانب الاضافة المفيدة حقا قد تكمن في

الكشف عن هذا الافق الفني المتصل بالصورة والرمز والموسيقى واللغة ونحوها . وهي الفكرة التي حدثت بشأنها أستاذى المرحوم الدكتور مصايف فوافق من حيث المبدأ ، وقد عاجلته المنية ، رحمة الله عليه ، دون أن نكون قد حددنا لهذه الفكرة اطارا من البحث أو خطة للمعالجة .

ثم يسر الله لي أسباب الاتصال باستاذنا الدكتور عبد الله ركيبي ، فجددت له العرض فما كان منه الا أن رحب بالفكرة أيضا ، طالبا مني في الوقت نفسه كتابة خطة للبحث وحثني على الشروع في العمل فورا ، وهوّن عليّ بتوجيهه الرشيد كثيرا من العقبات التي سألاقيها .

وبالفعل ، انطلقت في ميدان البحث أجمع ما تصل اليه يدي ، وأقيد مايقع عليه سمعي وبصرى ، مما له علاقة بموضوع بحثي ، وأكتب الى من آنست منه الاهتمام بالموضوع . وقد أمكنني السفر الى تونس والمغرب ، وتعذر علي القيام بذلك الى موريتانيا وليبيا لاسباب تتصل بامكاناتي المحدودة . ولم أكن قد أفدت من منحة في الخارج ، كما أن ظروف عملي بأحد معاهد بومرداس الصناعية حرمتني من هذه الفائدة العلمية الكبيرة فاقتصرت من ذلك على ماجادت به الصحف السيارة في صفحاتها الشحيحة من أشعار وأخبار باستثناء مجلة (الفكر) الغراء ، فانها شافية في هذا المجال . وأرقب مايصدر عن دور النشر بين الفينة والاخرى من دواوين متقطعة ، وكتب نادرة في ميدان الدراسة الادبية ، حتى تجمع عندى من كل ذلك قدر من النصوص الشعرية المتنوعة ، فجعلت آنس اليها في تكوين رأى ، أو رسم صورة ، أو تعيين اتجاه ، أو تحديد خطة ، أو بناء موقف مما يجده القارئ الكريم مبثوثا على صفحات هذا البحث ، مبذولا على قلته بسخاء .

ولم يكن درس هذا الشعر العربي المعاصر بمغربنا من الناحية الفنية ذلولا ولا ميسرا ، فقد تعددت فيه المذاهب وتنوعت فيه الاغراض ، واشتد ما بينه من تفاوت في المستوى الفني ، وتباعدت منازعه ومشاربه ، واختلفت مصادره ، وتنوعت الى مصادر عربية وأعجمية ، شرقية وغربية ، قديمة وحديثة ، أضف الى ذلك كله أن الابحاث الادبية الجادة التي تناولت ظواهر الشعر العربي الحديث والمعاصر من الناحية الفنية تكاد تقصر جهدها على دراسة شعر المشرق ، باستثناء تلك الابحاث التي كتبها المغاربة أنفسهم وهي قليلة في هذا المجال ، أعني مجال دراسة الظاهرة الفنية في شعرنا المعاصر . وأكثرها مقصور على الحقبة التاريخية التي سبقت موضوعنا مثل دراسة الاستاذ عبد الله ركيبي (الشعر الديني الجزائرى الحديث) ، التي كشف فيها عن الصورة والرمز في هذا الشعر وصلتهما بالصورة والرمز في شعر التصوف الاسلامي . ومثل دراسة الاستاذ أحمد المديني (في الادب المغربي المعاصر) التي أوضح فيها ارتباط صورة العروبة بالعقيدة الاسلامية السمحاء في أذهان شعرائنا ، وكذا دراسة الاستاذ أبي زيان السعدي (في الادب التونسي المعاصر) التي تخلو أيضا من بعض الملاحظات الفنية

الطريقة . هذه الدراسات وغيرها من الدراسات التي حذت حذوها أو جاءت بعدها يبدو لي رغم أهميتها أن الجانب التاريخي فيها قد غطى على جانبها الفني وطغى عليه حتى بات من الصعب استخلاص القضايا الفنية فيها من بين القضايا التاريخية الكثيرة المتواترة في ثنايا البحث الواحد .

وليس هذا نقدا لمنهج هؤلاء الاساتذة الكرام ، ولاغضا للبصر عن قيمة محتوى أبحاثهم العلمية النفيسة ، وانما هو مثال نسوقه لندلل على أن جانب الدراسة التاريخية قد نال حظه الوافر من الجهد كما سبقني بالاشارة الى ذلك الاستاذ عبد الله ركيبي في محاضرة القاها بقاعة (ابن بطوطة) بجامعة الجزائر أواخر عام 1989 . مؤكدا فيها ضرورة أن يولي الباحثون وجهتهم الى دراسة الجانب الفني في أدبنا ، على أن تبقى تلك الابحاث الرائدة تكوّن الاساس الذى لا يستغنى عنه دارس الادب العربي بالمغرب في فهم النص وتفسيره والاهتداء الى جلاء غوامضه وفك الكثير من رموزه .

وهكذا يكون البحث في الظواهر الفنية والمعنوية : من صورة ، ورمز ولغة ، وموسيقي يؤلف الحلقة الاساس في سلسلة الدراسات الجامعية الجادة التي تهدف الى بناء صرح الثقافة العربية الاسلامية بهذا المغرب الكبير . وليس هذا فحسب ، وانما متى استبان أفق هذه الدراسة فاننا ، دون شك ، نستطيع أن نحدد مكانة هذه الثقافة المغاربية في صرح الثقافة العربية الاسلامية أيضا ، بل الثقافة الانسانية بعامة .

وكان المنهج الذى اتبعته في هذه الدراسة يكاد يكون النهج ذاته الذى ارتضيته لدراستي شعر السياب من قبل ، أعني الانطلاق من النص الشعرى ابتداء ، والوفاء لمنطقه الخاص دون اقحام حكم مسبق عليه ، الا مايمليه قانون السياق نفسه حين التناول في المستوى المجازى للغة أو العبارة والقصيدة : أعني الصورة والرمز ولم أر حرجا بعد ذلك في تمثل موضوع بحثي أن تتسع مدارك الباحث لتلم بالاجواء النفسية والظروف الاجتماعية والخلفية الحضارية التي تؤلف قاعدة الابداع عند الشاعر ، بالاضافة الى مايضطرب في بيئة الشاعر من أحداث سياسية ، وصراع ثقافي ، كل ذلك يمكن أن يمد الباحث بالمفاتيح الاولى ويبصره بالقضايا الجوهرية التي يتم عليها التركيز في الشعر ، دون اقحام هذه الآراء والمواقف في البحث ، أو فرضها عليه . وباختصار انه نهج (البصر بالظاهرة الفنية داخل وجودها التاريخي وصلاتها بالفكر والحياة ، ثم تجليتها أمام عين القارئ في قوانينها الخاصة وقيمها الجمالية المتميزة) ، وذلك فيما نعتقد ، من شأنه أن يشيع المرونة في تناول النصوص ويجعل الدراسة أقرب الى الكشف منها الى السرد والمساودة .

ولهذا سيلاحظ القارئ أنني ربما تعمدت اختيار النصوص في غير تأنق أو اسراف لان نماذج الجودة الفنية منها قد لا يستحق عناء البحث الذى يبذل من أجله ، فأعرضت عن نماذج كثيرة من الشعر العربي المعاصر بالمغرب لاني أعدها دون المستوى المطلوب الا ماكان موضع الشاهد فأثبته لبيان الحال . كما أعرضت أيضا عما يسمى (بالشعر

المنثور) ، وهو كثير بمغربنا كثرة تلفت نظر القارئ ، وقد يستحق ، من أجل ذلك ، بحثا مستقلا يكشف عن نوازعه ويعين أصحابه ويدرس خصائصه الفنية وصلته بالنثر الفني أو الشعر ان كانت له صلة بهما . غير أن الشعر الحق الذى تؤمن به هذه الدراسة لا يمكن تصوره خارج هذا الاطار الموسيقي المنسجم والايقاع النغمي المتميز الذى يمكن تحديده .
(فالشعر صعب وطويل سلمه) كما قال الاول .

وكذلك مضيت في هذا البحث أعتمد النص الشعرى : أدرسه ، وأحلله ، وأستنطقه وألف بين الظاهرة الفنية وبين مثيلاتها ، وأجمع بين الشاعر وأمثاله ، وبينه وبين نظرائه من أبناء جيله ، محللا لكل ظاهرة أو اتجاه في الصورة والرمز ما وسعني التحليل والتعليل وقد بدا لي أنه من الانسب لموضوع بحثي أن ينقسم من حيث خطة المعالجة الى بابين كبيرين : أعالج في أحدهما موضوع الصورة الشعرية في مراحل تدرجها وتطورها ، وأتناول في الباب الاخر ظاهرة الرمز ، وتعدده ، وتفاوته في المستوى التعبيرى والشفافية .

وكان ابتدائي بالصورة الشعرية ، لانها أعمّ وأشمل ، اذ عالجتها في ثلاثة فصول ، ليس هنا محل تفصيل القول فيها لان القارئ سيكتشف مادتها فقرة بعد فقرة ، وانما أريد أن أشير في ايجاز الى أنني قد بحثت في الفصل الاول مفهوم الصورة الشعرية وعناصرها الفنية ، بداية بتصور العرب القدماء لها ، فالغربيين في العصر الحديث . وأظنني قد أجبت في هذا الفصل عن كثير من الاسئلة التي مافتئت تشغل بال الطلاب من نحو : ما الصورة الشعرية ؟ ومما تتألف ؟ وما هي علاقتها بالوجدان وبالخيال ؟ وغير ذلك من الاسئلة التي تحدد المميزات والخصائص الذاتية في الصورة الشعرية . ودعمت كلامي عنها بأمثلة من شعرنا العربي بالمغرب ، ليكون البحث منسجما في مادته ، قريبا من القارئ . وبحثت في الفصل الثاني تطور الصورة في شعرنا المعاصر ، فبيّنت كيف تدرّج شعراؤنا في توظيفهم هذه الاداة الفنية بداية ببحث خصائص الصورة الاحيائية ومميزاتها الفنية والمعنوية ثم حللت الصورة في الاتجاه الرومانسي وما جدّ فيها من تعبير ، وما طرأ على بنائها من عناصر ، وما انتاب بعض شعرائها أحيانا من قصور عن الغاية أو ضمور في الخيال ، ثم اتبعت ذلك ببحث خصائص الصورة الحكائية القصصية التي توشك أن تكون قناعا لافكار الشاعر وهي تتسم من أجل ذلك ، بقدر من الحياد ، وفي الفصل الاخير من هذا الباب ، تناولت بالدرس المعمق الصورة الحية الحديثة ، وما تتصف به من خصائص فنية ، ومن حيوية الايحاء وسعته وشموله . ولعلني قد نبهت في هذا الباب الى كثير من مواطن الاجادة والاصالة حين تكون الاجادة ممكنة ومواطن الاخفاق حين يكون الاخفاق قابلا للتحليل الفني ، لان حضور العناصر الفنية وتمثيلها في طريقة الاداء بموازاة الصورة المعنوية ، من الامور التي يحرص الباحث على اخراجها أشد الحرص ، فالاداة والمحتوى يتواتران في الشعر الاصيل الى درجة التوحد حتى لا سبيل الى فهم الشعر وتذوقه الا بادراكهما معا ، فهما وجهان لعملة واحدة ، كما يقال .

وكذلك قسمت الباب الثاني الى ثلاثة فصول ليكون متوازنا مع الباب السابق، ومكملا اياه، فخصصت الفصل الاول للحديث عن العلاقة الفنية التي تجمع الصورة الى الرمز وتذيب الرمز في الصورة أو تجعل انبثاقه منها ممكنا ، حتى كأنه ثمرتها الممتازة . كما بيّنت أنواع هذا الرمز الشعرى مستعرضا أوجه السياق الذى يكشف عن طبيعته ودرجة ايمائه . وعالجت في الفصل الثاني موضوع الرمز البسيط أو الجزئي في علاقته بالجذور اللغوية الاولى من ناحية وبالقصة و الاسطورة والخرافة من ناحية اخرى، وما قد يحمله هذا الرمز من قيم روحية وحضارية عريقة، ومايعكسه من أوضاع اجتماعية وأزمات نفسية حادة، ملاحظا في الوقت نفسه أن هذا الرمز البسيط ربما كان السمة الغالبة على شعرنا العربي في مراحله الاولى ، أعني موضوع بحثي وخصصت الفصل الاخير من الرسالة للحديث عن الرمز المركب وما يختص به من خصائص البناء والايماء ، فدرست رموز التلويح والوجد الصوفي ، معللا سبب عودة هذه الظاهرة في عصر العلم، ثم بحثت رموز القصة الشعبية والخرافة والاسطورة وعلاقة ذلك بالوجدان الجمعي لامتنا بالمغرب الكبير. ثم تحدثت عن الرموز العامة الاخرى التي يمكن تسميتها جميعها باسطورة الانسان المعاصر، لكونها تقف في تداخلها وتعقدها بموازاة مع تعقد الحياة العصرية وتداخل مابين واقع الانسان المادى المحدود وبين طموحه الروحي غير المحدود . فكان من طبيعة الرمز الفني وخصائصه أيضا مثل هذا التداخل بين المادي وبين المعنوى، أعني المحدود وغير المحدود ، فقد مال بعضهم الى جعل الرمز رياضة على المعرفة الغيبية، وسلاحا سحريا يواجه به الشاعر تحديات عصره ..

وباختصار فقد حاولت خلال صفحات هذا الكتاب أن أقدم دراسة جادة عن : شعر المغرب العربي ، آملا أن أكون قد وفقت الى زرع احساس مماثل لدى القارئ، وما تزال الطريق طويلة أمام السالكين لمن يريد الاستزادة . وليس لي أن أدعي أن هذا الجهد كله خالصا لي ، فقد شاركني حسناته اخوان وزملاء يعزّ عليّ الا اذكرهم لسابق فضلهم الا انهم من الكثرة بحيث يضيق المجال هنا عن سرد اسمائهم، وأخص بالتنويه وجوها طيبة كريمة في معهد اللغة والادب العربي بجامعة الجزائر ، من مشرفين وأساتذة . أما استاذي الدكتور عبد الله ركيبي المشرف على هذا البحث، فلا أكاد أجد العبارات التي توفيه حقّه من الشكر والامتنان فقد أولى البحث والباحث من الرعاية والتوجيه، وأسبل عليهما من فيض الحنان مايجعلني أعيا عن التنويه به، وهل عليّ من حرج ان قلت ان كثيرا من ملاحظاته وأرائه قد تسرّب في ثنايا هذا البحث حتى صار من الصعب تمييزه ، أو الاشارة اليه .

فله الفضل كل الفضل في أن يخرج هذا البحث في صورته الحالية ، وعلى الله قصد السبيل ..

بومرداس في 10/ 10/ 1991

الباب الأول

في

الصورة الشعرية

الفصل الأول

في مفهوم الصورة الشعرية وعناصرها

٤٧١٧٠٨

الحديث عن الصورة الشعرية يكاد يكون حديثا عن الشعر برمته، ماهيته وعناصره المكونة له ووظيفته، وغير ذلك من الاركان الاخرى التي تشكل مقومات الشعر الحق، وتكشف عن أسراره التي هي في أغوارها أسرار الطبيعة البشرية في سموها وتغيرها وتعقدها أيضا. ومن ثمّ فقد كان الشعر ولا يزال المعبر الصادق الاميس عن ألطف خواطر القلب الانساني وأدق خلجات الفكر، وكانت الصورة الشعرية في كل ذلك أداته الرئيسة ومحوره الاصيل والمتجدد الصياغة باستمرار.

وبالرغم من التطور الهائل الذي شمل كل نواحي النشاط الانساني في عصرنا الحاضر، بحيث تأصلت الخبرة الانسانية، وتعقدت مجالاتها، وتعمقت التجربة واغتنت بروافد عدة، وتعددت فنون القول، وتشعبت العلوم وتفرعت فروعا كثيرة، مما أدى الى تعقد الحياة أضعاف المرات عما كانت عليه من قبل، وولدت أجناس أدبية بأكملها واختفت أجناس أدبية أخرى، أقول بالرغم من ذلك كليه فقد حافظ الشعر على منزلته الرفيعة ورسالته الخطيرة في حقل النشاط الانساني العام وصمد بعناد حتى ان أحد الفلاسفة المحدثين تساءل بدهشة عن السر في ذلك قائلا : "الشعر ضرورة للانسان، وحبذا لو عرفت لأي شيء هو كذلك." [1]، ويرى مفكر آخر أن الذي يتغير في الفن بعامة انما هو شكله أو صوره وأمّا حاجة الانسان الى الفن فهي ثابتة ثبوت حساسيته الجمالية، وهي العامل الاساس في خلود الفن.[2]

ونحن حينما نحاول أن ندرس مفهوم الصورة الشعرية في هذا الفصل ونكشف عن طبيعتها وبعض أسرارها وعناصرها التي تكونها من نسيج لغوي وايقاع وعاطفة وخيال، انما نفعل ذلك من خلال نماذج من

1- العبارة لـ "جان كوكتو"، راجع : ارنست فيشر - ضرورة الفن - ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، دون تاريخ، ص 7.

2- راجع "هربرت ريد" - معنى الفن - ترجمة د. سامي خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968، ص 42.

شعرنا المعاصر في المغرب العربي ، ونتمكن من قناعتنا التامة بجدوى التأثير الشعري في تغيير مجمل الحساسية الجمالية لدى أفراد الامة ، ومضاعفة الوعي بالذات والحياة والكون ، واذكاء الشعور بالاصالة والانتماء ، وغير ذلك من أمور الحساسية الجمالية .. ويتأكد بالتالي معنى ارتباط الشعر بالواقع بوصفه أحد أسلحة الانسان الفاعلة في تغيير واقعه وتطويره ، وهو أيضا أحد مقومات الامة .

ولعله من الانسب أن نبدأ بالتعرف على بعض ملامح الصورة الشعرية ، فنتحدث في ايجاز عن نظرة القدماء اليها وكيف عبروا عنها في كلامهم عن الشعر ونقده ، ثم نرى كيف تأولها المحدثون في الغرب وفلسفوها فأخذنا عنهم نحن العرب في العصر الحديث ذلك التأويل وتلك الفلسفة وتأثرنا بهما في دراستنا الادبية الى أبعد الحدود .

ولا شك اذن في أن اسلافنا من الادباء ونقاد الشعر قد عرفوا الصورة الشعرية وان لم يعرفوها وتحدثوا عنها وان لم يحددوها ، ولعلهم قد أدركوا أيضا بفطرتهم الفنية المرهفة أن أشياء من هذا النحو تمتنع عن التعريف الدقيق ، وتتعاصى عند محاولة الامساك بها واخضاعها الى لغة العقل والمنطق أو لغة العور على الاقل ، ففضلوا التعامل معها بالوجدان واتجهوا الى النقد التلميحي في كتاباتهم ليحتفظوا بحرارة الصورة واكتنازها بالمشاعر الحية ، وتجنبوا الحديث النظري عنها الا نادرا وفي ايجاز شديد يدل على ضيقهم بمنهج التحديد كما ذكرت سرعان ما يعودون منه الى كثرة الاستشهاد بالشواهد الشعرية التي تدل على رغبتهم في الاستمتاع بالصورة الشعرية ذاتها وتذوقها في نفسها ، ولهذا قالوا : تشبيه مصيب " و استعارة بليغة " ، و" تمثيل جيد " . ووصفوا التركيب اللغوي في الصورة " بجودة السبك ، وحسن التأليف والتفويف والنسج ، واختيار اللفظ واقامة الوزن ، وتحدثوا عما نسميه المبالغة اليوم بالحلاوة في الشعر والطلاوة وكثرة الماء والرونق وما الى ذلك من النعوت التي هي مصطلحاتهم في تناول الصورة وتدل في مجملها

على أن القدماء قد أدركوا كنه الصورة الشعرية وأنها ذات طبيعة حسية ، تعتمد التشخيص والتجسيم والتمثيل وغير ذلك من الاوصاف التي تدل على عناصر التشكيل الحسي اللغوي للصورة الشعرية [1] .
بل ان عبد القاهر الجرجاني قد أتى على ذكر جزء كبير من فلسفة الصوره - ان لم يكن كل جوانبها الفنية بما في ذلك الخيال - عند تحليله "نظرية النظم" في كتابة "دلائل الاعجاز" ، وكتابه الاخر "أسرار البلاغة" ، وهي نظرية أراد بها هذا الناقد - أصلا - تفسير ظاهرة الاعجاز البلاغي في القرآن الكريم ، لكن جل تطبيقاته كانت على الشعر العربي .
ويرى الجرجاني أن الصورة الفنية بعامة انما تصنع ان الاقاس قوة المجاز أو التشخيص الذي يوجده " التخييل " أو الخيال ، وهذه الصورة المتخيلة في الشعر هي التي تملك القدرة علي الاشارة و" تفصل فصلا شبيها بما يقع في نفس الناظر الى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر ....
... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه من المعاني ... " [2] ، وبهذا يكون ناقدنا قد وحد بين أثر الصورة الشعرية وأثر الصوره في الفنون التشكيلية بعامة ، وهو محق في ذلك ، لأن مرجعهما الى طاقة الخيال التأليفي عند الفنان المبدع والتخييل عند المتلقي

وقد تكون نظرية "عمود الشعر" من الناحية التفصيلية أكمل شرح للصورة الشعرية وأوفاه في مذاهب النقد العربي القديم لما فيها من غزارة الايحاء وكثرة العناصر كما وردت بتفصيل في شرح أبي علي المرزوقي على "ديوان الحماسة" الذي جمعه الشاعر أبو تمام ، وقد حدد المرزوقي هذه العناصر في سبعة أبواب هي : ((.. شرف المعنى وصحته ، **وجزالة اللفظ واستقامته** ، والاصابة في الوصف ، (...) وكثرة سوائر الامثال والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ،

1- لعل نظرة عجلى في كتب النقد القديمة تهدينا الى صواب هذا الرأي : "البيان والتبيين " للجاحظ ، الشعر والشعراء" لابن قتيبة ، " الموازنة " للآمدي وغيرها .
2- عبد القاهر الجرجاني ـ أسرار البلاغة ـ تحقيق هـ. ريتر ، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص317 .

ولكل باب منها معيار." [1]

وهذا جهد محمود للمرزوقي في لمّ شتات الصورة التي كانت موزعة على شذرات متفرقة لا ينتظمها منهج في كتب النقاد السابقين عليه، ولذلك لا ينبغي أن يقلل باحث من شأن هذه المحاولة الجادة التي تدل على تحسس صادق صعوبة تحديد ماهية الشعر، وبخاصة تحديد الصورة الشعرية التي تتفلت بطبيعتها من كل تحديد، ولهذا السبب قد نلمس ذلك التداخل بين الاطراف في كلام المرزوقي الذي أوحى الى بعضهم بالخلط والتكرار. [2] ولعل الصواب ماذهب اليه الناقد احسان عباس مين أن "نظرية عمود الشعر رحبة الاكناف واسعة الجنبات، وأنه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبدا"، وأنها أساس (كلاسيكي) رصين." [3]

ولقد كانت نظرية "عمود الشعر" من القوة والبيان بحيث صارت الاساس لمن جاءبعد ذلك من النقاد الذين قلما أضافوا اليها شيئا باستثناء حازم القرطاجنّي في كتابه "منهاج البلغاء" الذي حاول أن يمزج فيه بين نظريةعمود الشعر وبين نظرية "المحاكاة" الارسطية كما ترجمها الفلاسفة المسلمون في غير قليل من الجهد والاضطراب، ودون الابانة الواضحة، ولذلك وصف صور الشعر بأنها "محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام"، وتؤدي فيها ملكة الخيال أو "التخييل" كما سماها وظيفة رئيسة. وقد تنبه حازم الى وجوب توفر عنصري الدهشة والمفاجأة في الصورة قصد اثارة الانفعال. والسبب في ذلك فيما يرى القرطاجني أن صور الشعر مرجعها الى النفس أو اللاشعور "فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها." [4]، وهذا ملمح ذكي يرتكز عليه النقد الحديث، وهو خلاف القول القديم "أعذب الشعر أكذبه".

1- راجع أبو علي المرزوقي - شرح ديوان الحماسة - تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951، ص8-11

2- راجع الطاهر حمروني - منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر - الدار التونسية، 1984، ص: 208-209.

3- د. احسان عباس - تاريخ النقد الادبي عند العرب - دار الثقافة، بيروت ط4، 1983، ص409.

4- حازم القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الادباء - تحقيق محمد بن الحبيب الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص71.

وكذلك اتجه نقادنا المعاصرون الى ما جد عند الغربيين في العصر الحديث من أ تتصل بمفهوم الشعر وفلسفة الصورة وكان أبرز ما حظي بعنايتهم أراء ثلاثة من هؤلاء الغربيين ينتمون كلهم الى الثقافة "الانجلو سكسونية" ، أعني نظرية الخيال عند "كولردج" ونظرية "المعادل الموضوعي" عند "ت.س.اليوت" ثمّ نظرية التحليل النفسي كما ظهرت في تطبيق الناقد "أي . آ. رتشاردز". ولم يلتفت النقاد العرب الى نظرية "المنهج البنوي-الشكلي" الذي ظهر عند الروس في مطلع هذا القرن ثمّ وجد رواجا كبيرا عند الفرنسيين بعد ذلك الا في المدة الاخيرة لاسيما بأقطار المغرب العربي[1]

وقد تكون نظرية "الخيال" المأثورة عن الشاعر الناقد الانجليزي "كولردج" أساس المفاهيم الاخرى المتصلة بالصورة الشعرية، فالصورة الفنية ، أنى جاءت، انما هي في حقيقتها بنت الخيال . وقد ميز كولردج بين "الخيال الاولي" الذي تشترك فيه فئات الناس جميعا لكونه ضرورة للادراك والتعلم واقامة الفهم وتحقيق الاتصال ، وبين "الخيال الثانوي" الذي لا يملكه سوى الموهوبين من الشعراء والفنانين والعباقرة . فالخيال الاولي تجميعي في رأي كولردج اذ يكتفي صاحبه بملاحظة الاشباه والنظائر فقط ، وهو مقيد بالعرف والعادة وقوانين التعلم والمصلحة، وتنفي عنه الارادة أما الخيال التأليفي أو الثانوي فيتجاوز الملاحظة الى التأمل الدقيق والنظر الثاقب العميق فيخترق حجب الالف والعادة وقوانين المنفعة والتعلم، والمعرفة السائدة أو يذيبها جميعا بقوة ارادته، فيصور لصاحبه الاشياء على حقيقتها الازلية البكر ، حيث تتضام هذه الاشياء وتتجانس فتفصح عن وحدة في الكون رغم تنوعه وعن قلة فيه رغم كثرة محتوياته . انه الخيال الذي ((يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد)) كما يقول كولردج .[2]

ولا يخفى ما في هذه النظرية من التركيز على قوى النفس والشعور، واعتماد الحدس أيضا وما فيها من تمثل لوحدة الوجود والنظرة الاسطورية أو الطقوسية الى الكون والطبيعة. ولذلك وجد أنصار نظرية التحليل النفسي في كلام كولردج ما يقوي اتجاههم الى عد الصورة الشعرية تركيبة وجدانية بالاساس ، وبخاصة الناقد رتشاردز الذي يرى أنها

1- راجع د . عبد السلام المسدي ـ الاسلوب والاسلوبية ـ دار العربية للكتاب ـ تونس، 1982
2- راجع هذه الاراء في د . محمد مصطفى بدوي ـ كولردج ـ سلسلة نوابغ الفكر الغربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، دون تاريخ ، ص 156 وما بعدها .

تنتمي في جوهرها الى عالم اللاشعور فهو يقول : " الصورة أثر خلفه الاحساس."[1] والصورة الشعرية بهذا المعنى انما تتحدد بفعل مثيرات شتى فيما يرى هذا الناقد ،يعود بعضها الى جرس الحروف و أصوات الكلمات التي ترسم الصورة سمعية ،وبعضها يرسم صورة خطية بصرية يعود الى هيأة الكتابة على الورق ،و يعود بعضها الاخر الى الدلالة الحسية التي ترسم في المخيلة أجسادا و حركات أو الى الدلالات العقلية التي ترمز الى حالات و مواقف .هذه الاشياء كلها يدمجها القارئ في ثنايا تجاربه الحية الماضية و الحاضرة ،و تتفاعل مجتمعة لاحداث الاثر المطلوب بفعل العمليات المعقدة جدا في الجهاز العصبي للدماغ الذي يعمل بكيفية مازالت مجهولة في "علم الاعصاب" . و مع ذلك كله يقرر رتشاردز أن ((الشيء الهام" ليس التشابه الحسي بين الصورة و الاحساس الذي هو أصلها بل "علاقة أخرى بينهما خفية علينا ولا تزال سرا من أسرار علم الاعصاب"[2]. ولذلك ،فان مسألة وضوح الصورة و غموضها ليس له وزن كبير في عملية توليد الاشارة ،فيما يرى هذا الناقد ،ومن ثمّ ،ليست العناصر الحسية في الصورة هي كلّ شيء بل قدرتها على تحريك الذهن و اثارة الانفعال . و من السذاجة في تقدير رتشاردز أن نحكم على الصورة في الفنّ كما نحكم على شيء حسي نراه ماثلا أمامنا ،فالحكم على الصورة الفنية انما هو حكم على القدرة الفنية الفاعلة فيها على احداث التأثير الواسع العميق في مجمل الحساسية الانسانية .[3]

و من هنا تبدأ فكرة الشاعر الناقد "ت.س.اليوت" عن الموهبة الفردية و الشاعر العظيم ،و قد أبان عنها في مقالته "التقاليد و الموهبة الفردية "، التي قرر فيها أن نجاح الشاعر في شعره رهن باحداث تغيير شامل في مجمل حساسية أفراد الامة ،كل أفراد الامة .[4] لكنّ الرجلين : ريتشاردز واليوت يفترقان بعد ذلك في تحديد تفاصيل الصورة الشعرية و طبيعتها الفنية .

1- أي .آ ريتشاردز :مبادئ النقد الادبي- ترجمة د .مصطفى بدوي ،المؤسسة المصرية العامة ،القاهرة ، 1963 ،ص172 .

2- المرجع نفسه ،ص 173 .

3- المرجع نفسه ،ص176 .

4- ت.س.اليوت - مقالات في النقد الادبي- ترجمة د .لطيفة الزيات،دار الجيل بالقاهرة دون تاريخ ،ص05 و ما بعدها.

وتكاد فكرة "ت.س. اليوت" عن الصورة تتحدد في مصطلحه الخطير الذي أطلقه عام 1919، حين كان يحاول ابعاد النظرية الشائعة عن نظام الشعر عند الرومانسيين في أنه تعبير عن العواطف القوية، وأنه فيض مباشر للمشاعر. وقال "ت.س. اليوت" بهذا الصدد في مقالة مشهورة عن مسرحية شيكسبير "هاملت": ((ان السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو ايجاد معادل موضوعي، أو بعبارة أخرى، ايجاد مجموعة من الاشياء أو مواقف، أو سلسلة من الاحداث لتصبح قاعدة هذا الوجدان بنوع خاص حتى اذا اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد أن تنتهي الى خبرة حسية، تحقق الوجدان المراد اشارته.)) [1]، ولعل المهم فيما يتصل بموضوعنا في هذا القول هو تأكيد الناقد وجوب توفر "نسيج" أو "شكل" أو صورة تحقق التجربة. فالصورة الشعرية ليست بديلا عن الاحساس أو وسيلة الى اشارته كما قد يفهم من كلام رتشاردز سابقا، بل الصورة هنا هي الاحساس ذاته وقد حل في "شكل" وصب في "قالب" وحيك في "نسيج".

هذه اذن، هي الصورة الشعرية بايجاز كما عرفها أسلافنا النقاد القدماء، وكما بينها الغربيون في العصر الحديث، ويبدو أنها في نظر بعضهم جوهر الشعر ومحصلته الثابتة، غير أن التعبير عنها يتجدد تبعا للفهم الذي يقيمه لها كل جيل وأمة.

ولم يكن للنظرية البنوية، في تقديري، تأثير كبير على مجال الأبداع الشعري عندنا الا في المدة الاخيرة حين طغى الاهتمام بالشكل وعودة الاتجاه الصوفي ممزوجا بنظرية الشعر الرمزي عند الغربيين لكون الدراسات البنيوية تصب اهتمامها على بنية التركيب اللفظي دون سواه [2]، غير أن شعراءنا بالمغرب العربي ظلوا على صلة فاعلة ومتكاملة مع الشعر العربي بالمشرق الذي أثرت فيه أفكار كولردج واليوت ورتشاردز بشكل واسع.

ولا يعني هذا أننا ننفي عن شعرنا الاصالة والخصوصية بل نؤكد حتمية تلاقي أجيال الامة الواحدة وتواصلها وتلاقح أفكارها بما يفيد توسيع وجودها وغنى التجربة لديها ومسايرتها التطور الذي هو قانون

1- راجع د. فائق متى - اليوت سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، القاهرة 1966، ص29.

2- راجع كتاب " في أصول الخطاب النقدي الجديد" مجموعة مقالات في البنيوية، ترجمة أحمد المديني عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، ط2 1988.

الاشياء والاحياء . وهذه الخصوصية في النظرة الى الحياة والاصالة في التعبير عنها وتمثل الوجود هو مايحاول هذا الفصل أن يكشفه انطلاقا من التمثل الفني الصادق للتجارب الحية في الواقع المعيش ، والتفاعل مع الحياة ومواكبة العصر وبلورة الوعي الحضاري لدى الامة .

II

والامر – فيما يتصل بمجتمعنا في المغرب الكبير ، وكذا المجتمع العربي والاسلامي بعامة – يبدو مرشحا أكثر من غيره كي يغني الصورة الشعرية بعناصر الواقع بالنظر الى خصوصية المرحلة الحضارية التي يجتازها مجتمعنا بشطريه الشرقي والغربي وصراعه من أجل بناء نفسه، وتوحيد صفوفه ، واسترداد هويته الحضارية بعد ما شتته الاستعمار ، وأثخن فيه الجراحات ، وعمل على تشريده وتمزيقه، وعبث بتراثه ومعتقده عبثا غير قليل .

ولعل هذا كله هو الذى دفع أحد كتابنا بالمغرب الاقصى الى القول : (ان الشعر المغربي الحديث أقوى فنوننا الادبية تعبيرا عن واقع حياتنا المعاصرة) (1) يقصد المغرب الاقصى ، الا أن وصفه هذا يصدق في رأينا على المغرب العربي كله وهو يستند في ذلك الى صورة المعاناة والقهر التي يحضنها هذا الشعر في تعبيره عن الواقع النفسي لشعبنا بالاضافة الى تصويره وطأة الصراع الحضارى المفروض عليه من الخارج ، وهو صراع غير متكافئ . ويرى هذا الكاتب أن (الاستقلال الذى حصل عليه الشعب بكثير من التضحيات سرعان مايتكشف أنه أفرغ من محتواه ليجد الشعب نفسه مقموعا تصادر حريته ((2) .

والامر ، بعد ذلك ، لا يقتصر على المغرب الاقصى وحده ، بل هو يشمل سائر أقطار المغرب الكبير ، وربما امتد ليشمل العالم العربي والاسلامي كله ، مع مراعاة فروق ضئيلة تخص كل قطر على حدة . فالشعر – بما له من عفوية ، وتلقائية ، وجرأة مرشح لان يتبوأ هذه المنزلة في الفنون .

1- راجع: محمد المعداي القرقوزي – الشعر المغربي الحديث امكانياته وآفاقه ، مجلة "آفاق" المغربية ، عدد 6 جويلية 1976 ، ص 106 .

2- المرجع نفسه ، ص 106 .

والشاعر ، اذ يستمد طاقته الابداعية من مركز تجاربه ، فانه لا يمكنه أن يكون بمعزل تماما عن حركة الواقع وزمنه . وحتى حين يمعن في استبطان عالمه الداخلي يتأمل في ملايين الاشياء التي تدب من حوله وتتغير ، فيفكر في تعقد هذا العالم ويتألم لمرور الزمن . (1)

والصورة الشعرية ، انما تنبثق من هذه الثنائية الموحدة (الشاعر ـ الواقع) وتتبوأ مكانتها المحايدة بعد ذلك بفضل خصائصها الفنية الذاتية ، فتصير عالما مغايرا قائما بذاته ومولودا متميزا بوجوده المستقل عن الشاعر وعن التاريخ ، ومهما تكمن تحمل في طياتها بعض ملامح شخصية الشاعر وتومئ برموزها الى بعض ملامح الواقع . ولعله من المفيد الاستعانة ببعض النماذج الشعرية لتوضيح هذه الحقيقة . يقول شاعرنا الشاب عبد العالي رزاقي في المقطع الثاني من قصيدته (صورتان تبحثان عن اطار) :

أنا وأنت يا أخي العروبة الرجالة
نهاية لقصة أليمة
وموسم بارد تلفه سحابة عميقة
يا كريم السدروب
مثقلا بالحزن كالغروب
متوجا بالدم ...
رثة لا يبالي الشطان والجنوب
حزينة ربان سفينة تذوب
تغوص في أعماق يم
تذيب أحشاء الزمان بالسأم . (2)

ويقول الشاعر أحمد الحمداني في مقطع من قصيدته (قراءة في مرآة النهر المتجمد :

أغوص في قرارة الاحزان
مطلوبـا
أغوص لا أرى سوى

---

1 ـ أرشيبالد ماكليش ـ الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة بيروت ، 1963 ، ص 15 .
2 ـ عبد العالي رزاقي ـ الحب في درجة الحرارة الوطنية للنشر بالجزائر 1977 ، ص ...

أحذية الفرسان

وصدا الحديد في أسلحة

الميدان

فأين ذات الالعنق الماشق

بين زرقة السماء

بين دمنا وشمي في الصحراء

في صحراء . (1)

ويقول الشاعر يوسف رزوقة من تونس في مقطع من قصيدته (شاسع عالم الكلمات) :

هي سائله ألمي يغزير

تحتقني غربة ويناد مني زمهرير

وذي تذلقي تنحني كبرياء

تمر القوافل راقلة في الحداد .. (2)

ولا شك في أن أحدا من هؤلاء الشعراء الثلاثة لم يقصد الى تدوين لحظة تاريخية أو تسجيل حادثة واقعية معينة ، وهم لم يفعلوا ذلك ولكنهم عبروا عن لحظات كشف داخلي ازاء حوثة واقع معين قد أثر فيهم ، فأنشأوا غناء وعبروا بالصورة الشعرية عن مواقف وتجارب انسانية عامة انطلاقا من رموز ومجازات معينة واشياء منحوتة التقطوها من حياتهم الواقعية اليومية ، أو استمدوها من تجاربهم الوجودية وحلتهم التي يبعثها الوعي والتوتر بالتراث والتلون ، فجاء مقطع الشاعر زراقي مشحونا بهذه الصور الموحية : (ضوء باهت ، سحابة عقيمة ، يعبر الدروب قاتلا بالحزن كالغروب ، مضرجا بالدم ، جثة أبطال وصرخة ربان سفينة تغرق) وهذه الصور كلها حسية الا أن دلالاتها غير حسية لان الشاعر لم يقصد معانيها في أنفسها ، بل قصد ما ترمز اليه ، ونستبين من ذلك ما يشبه (المونتاج) السينمائي أو القصة المأساوية التي تجعل شخصية الفرد العربي المتمرد نهايتها الاليمة . فالواقع اذن .. تتضمنه الصورة الشعرية وتحضنه بقوة ، وان ورد فيها تلميحا لا تصريحا . وتلك هي طريقة الافصاح في الفن .

1ـ أحمد البداني ـ الفروسية ـ منشورات المجلس القومي للثقافة العربية بالرباط ، 1987 ص 40-41 .

2ـ يوسف رزوقة ـ برنامج الوردة ـ دار الاعلام ، تونس ، 1985 ، ص 10 .

وبوسعنا أن نلاحظ في الصورة الكلية هذا الواقع المر الذى يحياه الانسان العربي على كره ومضض، فهو يتأمل مرور الزمن يحمل في طياته بشائر التقدم والازدهار لغيره في حين يظل هو يراوح مكانه ولا يتقدم ، فيعتريه السأم القاتل ، وتخنقه العبرة بانه يعيش واقعا مهزوزا ، تطبعه الهزيمة والتخاذل والخواء ، كل ذلك مبثوث في الصورة لا سيما قوله (مكللا بالحزن ، مضرجا بالدم ة حثث أبطال ...) ان الصورة الشعرية — فن دون شك — ولكنها فن يحبل بحقائق الواقع .

ومثل ذلك نجده في المقطع المذكور من قصيدة المجاطي أيضا . فهو يبدأ بصورة الغريق المصلوب ، ولا ريب في أن هذا البطل لم يستسلم للغرق الا حين أخضع لعملية (الصلب) ، ففقد حينئذ ارادته الفاعلة على المقاومة والتغيير . ولم يكن وحده المهزوم في تلك الساحة ، بل كان هناك فرسان كثيرون سقطوا في الميدان وبقيت أحذيتهم تتقاذفها الارجل ، وثمة أيضا شظايا بقيت من أسلحة محطمة قد علاها الصدأ ، وهو مايدل على عنف المواجهة ، ووحشية التحدى ، وعدم تكافؤ القوى ، واذا كان رزاقي في مقطعه السابق لم يذكر في الصورة خصوصية البيئة المغربية بل جعلها توحي بواقع العالم العربي كله مغربا ومشرقا ، فان الشاعر المجاطي الذى يدرك جيدا جماليات المكان في القصيدة المعاصرة لم تفته الاشارة هنا الى ذلك في صورة (الاطلس العاشق) ، رمز العزة والمنعة والتحرر في أقطار المغرب العربي . وقد شخصه الشاعر في حركة تقابلية تناظرية (رقرق المساء — بكى دما) وجعله يهتز من هول المفارقة ويتقهقر الى الصحراء امعانا في العزلة والانطواء ، مما يدل على قوة الصدمة ومرارة الهزيمة ، وقد كانت الصحراء دائما ملاذ المتمرد على القهر والمتفرد في تراثنا العربي الاسلامي . وفي هذا المقطع كما في السابق رؤيا وكشف يوحي بتطلعات شعوب المغرب العربي الى الغد الافضل ورغبتهم في التحرر الحقيقي ، وأملهم في الازدهار والوحدة ، وبذلك جسدت الصورة الشعرية تجربة ، وافصحت التجربة عن واقع معين قائم بالفعل .

أما المقطع الثالث المذكور من قصيدة الشاعر رزوقة فيشمل على خمس صور جزئية تكون عناصر الصورة الشعرية في هذا المقطع ، ويلاحظ ان ثلاث صور منها ذهنية

مؤلفة من مجاز مركب ، اعني بناء مجاز على مجاز وهي : (ألمي شائك وغزير ، تعتقني غربة ، وبناد مني زمهرير) وهذا يوحي بغموض الرؤية وتعقد الازمة ، وصعوبة التخلص أما الصورتان الاخريان فقد جاء الشاعر بهما تعليلا لرؤيته السابقة ، وهما حسيتان حيث يقـــول :

وذى نخلتي تتحـــني كبريـــــاء

تمر القوافــل راغلة في الحداد

والواقع أن صورة النخلة المنحنية لا تدل على كبرياء أو ترفع بقدر دلالتها عـــــلى الاستسلام والهزيمة ، وهذا يبدو أكثر ملاءمة مع صورة القوافل التي تمر (راغلة في الحداد) واقرب الى الاتحاد بها . ولعل صفة (الكبرياء) التي سقطت من قلم الشاعر عفـــوا ليست سوى ترجمة لا واعية لحنين الشاعر في العودة الى ماضي الامة العربيـة المجـيد او هي رغبة في الموت المشرف الذى يشمخ بصاحبه من أجل ولادة جديدة وبعث قوى ويتفق ذلك مع كون النخلة تجئ في معظم التراث العربي الفني رمزا الى الامومة والحضن الدافيء ، وهي أيضا رمز الحياة كما في قصة مريم — عليها السلام — الواردة في القرآن الكريم . ان الشاعر رزوقة في صورته الشعرية هنا قد بلغ به اليأس حدا جعله لا يـــرى في أجيال الشعب العربي وهي تقطع درب كفاحها المرير ضد الاستعمار والتخلـــف سوى قوافل الحداد ، وهو لا يقتصر في رؤيته تلك على واقع بلده العربي تونس حســب بل ينمى معه الامة العربية كلها . ومهما يكن في هذه الرؤية من المبالغة ، فانـــها ناتجة بالضرورة على تجربة مجهضة تتمثل في (الالم الغزير ، والغربة المعتقة — الخانقة والتشرد المر) الذى توحي به صوره السابقة . وما ذلك الا انعكاس لواقع عاشـــــه الشاعر وأثر فيه كل هذا التأثير .

ومما تجدر الاشارة اليه هنا أن نلاحظ هذا التصاعد التدريجي في جزئيـــات الصورة الشعرية في علاقتها بالمبدع من ناحية ، وبالواقع والحياة من ناحية آخـــرى لقد انطلق الشعراء الثلاثة من الذات ، من مركز تجاربهم ثم اخذت الصورة فـــي الاتساع والانداياح متجهة نحو الآخر، المجتمع ، الحياة والكون (لتأسر الكل فـي قفص الشكل) ، فالشاعر، كما يرى فيشر — بحاجة الى أن يحتوى العالم المحيط بـه وأن يتملكه ويوحد وجوده المحدود بالوجود الجماعي الخالد اللامتناهي ، وأن يجعل

فرديته اجتماعية . ان (الفن هو الاداة اللازمة لدمج الفرد بالمجموع) (1)

ان الصورة الشعرية — بوصفها فنا متقن الصنع تلتقي مع الواقع وتتضمنه وتوحي بـه وليس ثمة تناقض بعد ذلك في أن تظل الصورة الشعرية فنا قائما بذاته ، ويعد الواقع ضمن أحداث التاريخ . لان حدود المعارف الانسانية متداخلة ، واهتمامات الانسان متشعبة متشابكة تلتقي كلها وتذوب عند مركز تجاربه . ان كل فن — بتعبير فيشر — انما يحدده عصره ، ويمثل الانسانية بقدر ما يتلاءم مع أفكار ومطامح وحاجات ، وتطلعات وضع تاريخي خاص) (2) وهو اذ يؤثر ويتأثر باللحظة التاريخية انما ليحولها — بفضل ادواته الفنية وامكاناته التعبيرية — الى تجربة انسانية عامة ، لها صفة الشمول والديمومة وبذلك يكون (الفن أكثر فلسفة من التاريخ) (3)

وبهذا نكون قد بينا جوانب من الصورة الشعرية في علاقتها بالواقع وبالشاعر ، وكشفنا عن صلات حميمة بينها وبين الظرف التاريخي الذى يعيش فيه الفنان المبـدع فالفن الناجح ، أنّى جاء يكون وثيق الارتباط بالروح الجماعية . (4) غير أن الشعراء ليسوا سواء في نظرتهم الى الواقع وتصويرهم له ، وهم يختلفون في قدرتهم الفنية أيضا بل ان الشاعر الواحد تتفاوت درجة الاجادة عنده من ديوان لآخر ومن قصيدة لاخرى وقد يكون بعض الشعراء ممن تتضاءل لديهم ملكة التصوير حتى يجئ شعرهم نـــثرا باردا ، وتقريرا صحفيا خاليا من الاثارة والتوتر والايحاء . وهناك آخرون ممن يعتمدون على مخزونهم اللغوى الذى يمتلئ بالاستعارات والمجازات والصورة الشعرية الموروثـة أكثر من اعتمادهم على حيوية الواقع وزخم اللغة المحكية ، حتى كأنهم يعيشون عصـرا غير عصرهم ، ويخاطبون مجتمعا غير مجتمعهم ، فتجئ الصورة في أشعارهم غامضـــة مفصولة عن الحركة النابضة في الحياة المتجددة ، حتى كأن واقعهم واقع الحلم . وتلك مسألة تتعلق دون ريب بجوانب اخرى في الصورة الشعرية كالصياغة اللغوية ، وطاقـة الخيال والعاطفـــة .

1- ارنست فيشر - ضرورة الفن ، ص9 .
2- المرجع نفسه، ص 14 .
3- العبارة لأرسطو، راجع : سهير القلماوي - النقد الادبي - دار المعرفة القاهرة، (دون تاريخ) ، ص 4 .
4- ارنست فيشر - ضرورة الفن - ص 45 .

III

ولعل جانب الصياغة اللغوية في الصورة يمثل العامل الحاسم في الشعر ، ذلك أن الصورة الشعرية بوصفها نوعا مخصوصا من الفن القولي لا بد أن تكون تركيبة لغوية متميزة ، ويمكن القول ببساطة مخلة : انها (رسم قوام الكلمات) (1) ، وهي بتعبير (كولردج) : (أجود الالفاظ في أجود نسق) (2) . ويرى بعض العلماء أن الشعر لا يتعامل ، قط ، مع اللفظة كمعطى خارجي بل (هو الذى يبدأ بجعل اللغة ممكنة) (3) . انه يخلقها — بتعبيرنا المعاصر — بايجاد علاقات جديدة غير متوقعة بين الالفاظ أو الاشياء عن طريق المجاز . ويصفها أحد النقاد بأنها (عملية شاقة ، فعلى الانسان أن يخرق نفسه في الالفاظ أن يغوص فيها حقيقة لا مجازا حتى يتشكل اللائق المناسب منها في الصورة المنشودة في الوقت المناسب) (4) . فالانطلاق يكون من اللغة . اذن ، وهي المادة — الاساس التي بها يشكل الشاعر صوره .
ننظر في قول الشاعر الهمامي — من تونس — على سبيل المثال :

في موســـــم الجـــفاف
جفت مياه النهـــــر فانهال دمي
وابتلع الضفـــــــــاف (5)

ان الجفاف صورة حسية طبيعية ، نعرف عنها الكثير نحن سكان المغرب العربي ويعرف ذلك العالم العربي أيضا ، ويمكن معاينة هذه الصورة بالرؤية البصرية في الاعشاب اليابسة والشجر الذابل ونقص الغلال واليباس بصفة عامة ، الا أن الشاعر يحتل مركز الاشياء ويتعين عليه ان يدخل على صورته من الوجهة المحورية ولـــذلك قال : (جفت مياه النهر) ، وواضح بعد هذا ان كل مظاهر الحياة من انسان وحيوان ونبات قد اصابها الذبول ان لم نقل الموت . ونحن في المغرب العربي لا نملك نهرا وانما هي مجاري مائية لكن الشاعر يثق في مخزوننا الثقافي التراثي ويعرف قوة الرباط بين صورة النهر الذهنية عندنا وبين صورة الانهار الجارية في كتابنا المقدس ، فتحقق له هذا الربط القوي في صورته . ثم ان صورة نضوب الماء تكاد تكون مطردة في بيئتنا المغربية . وبذلك يكون الشاعر قد حقق الشرط الذى وضعه كولردج في هذا الجزء من الصورة (انها أجود الالفاظ في أجود نســـــق)

أما أجود الالفاظ في الجزء الآخر من الصورة فيتعلق بطبيعة الايحاء الذى أراد الشاعر أن يزرعه في الصورة الكلية . لقد أراد أن توحي صورته بنزاع أبدى بين ارادة

1- سي دي - لويس، الصورة الشعرية ، ترجمة د . أحمد نصيف الجنابي (باشتراك) ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982 ، ص 21 .
2- اليزابث درو- الشعر كيف نفهمه و نتذوقه- ترجمة د . محمد ابراهيم الشوش، مؤسسة فرنكلين ، بيروت ، 1961 ، ص23 .
3- لطفي عبد البديع- الشعر و اللغة- مكتبة النهضة ، القاهرة ، 1969 ص2 .
4- إليزابيث درو- الشعر كيف نفهمه و نتذوقه ص24 .
5- [illegible] مجلة "الفكر" التونسية ، عدد 2 ، نوفمبر 1982 ، ص 82 .

البذل والعطاء وارادة الامتناع والسلب ، بين تدفق الحياة وجفافها ، بين الخير والشر . بل اراد أن تكون الصورة هي ذات الصراع نفسه ، صورة المواجهة والتحدى والعنف الدموى ، وليس في كلمات اللغة العربية كلها أقوى وأنسب من كلمة (الدم المنهال) لتصوير ذلك ، فالشاعر هنا نقيض الفناء ، يفدى الحياة بدمه ، ويكمل النقص الذى يتسبب فيه الاخرون . أما المظهر المدهش والمفاجئ الذى لم نكن نتوقعه في اللوحة كلها فهو الجمع بين نهر المياه ونهر الدم على ذلك النحو من التجاور المثير الموحي في هذه الصورة الشعرية التي تلف الواقع في رداء الفن . ان الرسام الماهر يستطيع - دون شك - ان يلتقط بعض أجزاء هذه الصورة ويرسم من ايحاءاتها نهرا جافا تلطخ ضفتيه الدماء ، فينشئ بذلك لوحة فنية معبرة . ولكن الذى لا يستطيع أن ان يفصح عنه الرسام في تلك اللوحة هو ما تقوله كلمة (ابتلع) التي تقود سائر الكلمات الاخرى في الابيات الثلاثة . فلا يكفي - اذن - أن نقول ان الصورة الشعرية (رسم قوامه الكلمات) ، أو انها (أجود الالفاظ في أجود نسق) ، بل هي أشياء أخرى تعرفها العاطفة الانسانية ويلمحها العقل البشرى وتؤديها عبقرية اللغة بفضل الاخلاص لها والغوص في بحرها الطامي الى حد الغرق . ان فن التصوير الشعرى مغامرة مثيرة في قلب اللغة .

لقد تحدث بعض دارسي الفنون التشكيلية عن الطبيعة التصويرية لكثير من مفردات اللغة العربية ، وهم يقرنونها في ذلك باللغة الصينية حيث تفصح الكلمة عن الصورة وتسفر عنها أو تكون هي اياها . وقال أحدهم (العرب حين يصفون أقمشتهم يستخدمون تعابير تصويرية مشتقة من مفردات تذكرنا بأوراق الزهر والحجارة الكريمة ولمعة الحرير وبريق السماء) (1) وهذا دليل على تربية بصرية مرهفة لدى اسلافنا قد ضمنوها مفردات اللغة وأودعوها زبدة ذوقهم الرفيع . والواقع : ان الكلمات - في غالب الاحيان - لها دلالات حسية مجسمة ومتحدة بحياتنا الواقعية وغير الواقعية الى حد يصعب معه أن نتصور شيئا الا من خلال الكلمات . وحتى خواطرنا اللطيفة قد لا تجد وضوحها الكافي الا عندما تتجسد في صورة أو كلمة (2) لكن هذا كله لا ينبغي أن يصرفنا عن الجهد الذى يبذله الشاعر قصد ايجاد النسق اللغوى المطلوب للوصول الى ابداع صورة (تنفخ في روح الانسان النشاط والحيوية) (3) ان وعينا البشري يميل بمرور الزمن الى الاسترخاء والتخثر أو الجمود ، وإلفنا الطويل بالاشياء ومعاشرتنا اليومية لها يفقدنا الكثير من قدرتنا على تجدد الدهشة والمفاجأة والتوتر الذى تثيره فينا هذه الاشياء عندما يتلقاها وعينا لاول مرة . (4) وتتحول المجازات نفسها - وهي صورة حية مثيرة - بعد مدة من استعمالها الى أسماء جامدة نعاملها بكثير من البرود والكسل الذهني ، والثقة الزائدة بالنفس على أن ما تعانيه كلمات الشاعر معروف سلفا

1- لويس هورتيك- الفن و الادب- ترجمة د . بدر الدين قاسم الرفاعي ، وزارة الثقافة و الارشاد ، دمشق ، 1965 ، ص 12 .

2- المرجع نفسه ، ص 5 .

3- إليزابيث درو- الشعر كيف نفهمه و نتذوقه - ص 23 .

4- مصطفى ناصف- الصورة الادبية- دار مصر للطباعة- القاهرة، 1958، ص 126

ولا طائل وراءها يستحق الجهد والتعمق .

وليس هذا مايعترض سبيل الشاعر لاعادة الطراوة والحياة الى كلماته حسب ، بل هناك جهاز ضخم في العصر الحاضر هو الجهاز السياسي والاقتصادى أو الجهاز الطبقي بتعبير ماركس يمتلك كل الوسائل اللازمة لتجميد اللغة وتحويلها الى بضاعة جاهزة للاستهلاك سلفا ، وهو يعمل على تسطيح اللغة وافراغها من كل محتوى حي من شأنه أن يربطها بجدلية الواقع الذى يقود الى الصراع . (1) .وهذا يعوق عمل الشاعر في تجديد الصلة بالاشياء وبالعالم والحياة، وقد يسقط من تأثير ذلك في شراك الايديولوجية الشائعة ، وتصير صور الشاعر شعارات مسطحة لاعمق فيها ، مكرورة وفاقدة الروح ،كما في هذا المقطع من قصيدة عبد العالي رزاقي . (أحزان اليوم العادى)

أعيروني دخان مصانع (الحجار) أصنع للضريب
مظلة عربية الالوان
أعيروني مناجل مستفيدى القرية الانموذجية
موطننا للحب أصنع للرفاق بنادق
التحرير
أعيروني شوارع هذه المدن الجميلة
كي أعيد صياغة الثورات
لا تكتبوا شعرا لفائدة الفقير
فأجمل الاشعار لم يكتب
وهاتوا منجلا ومطرقية
لنبدأ ثورة الفقراء (2)

لا ريب في أن الحديث عن الاهتمام الجاد بتطوير مجالات الرى والفلاحة وتوزيع الارض على الفلاحين المستفيدين وانشاء قاعدة صناعية واقتصادية متوازنة قصد القضاء على مظاهر التخلف والتبعية والفقر الذى ورثته شعوب المغرب العربي عن العهد الاستعمارى من أقدس واجبات الدولة نحو المواطنين والوطن، ومن واجب الاعلام الوطني كذلك أن يدعو الى تضافر الجهود وزرع الوعي لدى الموطنين من أجل التعجيل بهذه التنمية . لكن مهمة الشاعر ليست اعلامية ، بل هي مهمة الكشف والرؤيا والغوص فيها وراء الواقع . وهو لا يقف عند حدود الطارئ والآني من الاحداث ولا يعير كبير اهتمامه للشعارات واللافتات الحزبية والرسمية، بل يخاطب روح الامة ويكشف عن تماوجها الحضارى في الماضي والحاضر والمستقبل برؤية داخلية فيجسد بذلك ديمومة الفعل الانساني ، ويصور حركة الاعماق التي تتحكم في الارادة الفاعلة عند الاحياء

1- نور الدين كريدس ،"حياة اللغة أم لغة الحياة "، مجلة "الفكر" ،عدد 8 ماي 1983 ص32 .
2-عبد العالي رزاقي- أطفال بور سعيد يهاجرون الى أول ماي- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2، 1983 ص 20 .

والشاعر لا نقل الاحداث نقلا حرفيا بل يرسمها ويعيد خلقها من جديد عن طريق الانفعال الحقيقي . ولا أدرى كيف تأتي للشاعر أن يجمع بين رسالتــه الفنية التي يعيش منها ولها وبين قوله :

لا تكتبوا شــعرا لفائدة الفقــير
فأجمل الاشعار لم تكتب
وهاتــوا منجــلا ومطرقــــة
لنبدأ ثورة الفقـــراء

واذا كان أجمل الاشعار في نظر الشاعر تتمثل في عمل (الفلاح) وصنعة (**الصانع**) فأى معنى يبقى لشعره وهو ليس من عمل (الفلاح) ولا يشبه صنعة (الصانع) . لقـــد شوهت كلمة (فائدة) في الابيات عناصر الصورة الشعرية ، وقضت على كل محاولة لتشكيل التجربة في رمز أو ايحاء ، وألقت مسحة من النثرية الباردة على الابيات . ان الفــــن لا يصور الواقع بالكيفية التي تتحدث عنه الصحافة ، لان الصحفي موظف وهو بحكم وظيفتــه مطالب بتحرير موضوعه سواء انفعل له أو لم ينفعل بالاضافة الى انه لا يملك موهبة الشاعر ولا يقول شعرا . أما الشاعر فيفترض أنه لا يكتب الا بدافع فني محض يقذ مضجعه فــــلا يسترد توازنه الا بعد أن يفرغ تجربته في قالب فني محكم الصياغة . هذه المعاناة هي التي سماها (اليوت) (آلام تحويل الدم الى حبر) (1) . وهكذا نرى كيف يطغـــى التوجيه الايديولوجي على حيوية التجربة ، فيطمس معالم الصورة الشعرية الحية فـــي الابيات السابقــة .

ولعل الشاعر المنجمي (2) محمد عمار شعابنية كان أكثر توفيقا في التعبير عــن تجربته الفنية وربطها بعناصر الواقع والمعاناة اليومية من خلال ترويض اللغة واخضاعها لمقتضيات الصورة الشعرية حيث يقــول :

لســيدة الخــبز والمــاء نكتب أشــعارنا
عــلى رقــعة من دمــــانا
ونحــمل أســرارنا ورؤانــا
ونمضــــي ...
....
فياقشرة الارض لا تأكليــــنا
فســيدة القــمح والزيت تعــبد أطفالها
وتطعمهم جوعهــا وتجــوع
وتعرف أن الذى شـــج اوصالـــــها

1- ص : اليزابيث درو- الشعر ... ص 338 .
2- "شعراء المناجم" هي التسمية التي أطلقها جماعة من الشعراء الشباب بتونس على اتجاههم الواقعي في الشعر . راجع مجلة "الفكر" ، عدد 1 أكتوبر 1978 ، ص 30 .

هـو الحزن ينفي اخضرار الربيع
ويحرق في غبش العمر اوسمة الفاتـين . (1)

وبالرغم من أن الفن بعامة ـ والصورة الشعرية كذلك ـ يعد ثمرة لقاء الـذات المبدعة بالموضوع بالحياة ، والكون ، وهو من أجل ذلك قد يكون دعوة لشيء ما بحيث لا يمكن تجريده من عناصره الواقعية تماما ، الا أن ذلك لا يتأتى في الشعر خاصة الا بطريقة ابداع سلسة من الصور أو جملة من الاحداث الحسية أو رموز فنية تفصح في النهاية عن المحتوى الواقعي وتمثله أصدق تمثيل .

لقد ركز الشاعر التونسي ـ في هذا المقطع ـ كل اهتمامه على التقاط أشياء هي في غاية الاهمية بالنظر الى الزاوية التي يترصد منها حركة الواقع ، موحدا بين الـذات والموضوع ، في ثنائية لغوية متوازية ، (الخبز والماء يوازيه الدم والرؤى والاسرار، وقشرة الارض والقمح والزيت تقف بموازاة الام والاطفال والجوع ، والحزن والجراح هي الرشح الطبيعي للربيع الخائب وموت الفاتحين) . لقد أخذ الشاعر يعمل احساسه وعاطفته وفكره في ثنايا كل كلمة وجملة ، ويعاملها على أساس انها جسد حيّ حتى استوى له بناء منضد من اللغة مضغوط المعنى ، منصهر في تجربة فنية واحدة متماسكة لا تـقف عند حدود تصوير جوع الفقراء ومعاناتهم الاليمة في بلدهم الطيب تونس واظـهار تعاطف الشاعر الاسيان الذى تنضح له الابيات حسب ، بل تنقل هذه المعاناة الى مستوى الكلمات ذاتها فيقع تجاذب وتضاد بين مواد الصورة يفضي بجدليه الواقـع فاذا الخبز والماء في خصام مع الدم والرؤى ، واذا القمح والزيت في تنافر مع الجـوع واذا الام واطفالها في صراع مع الحزن وألم الجوع الذى يصر على حرمانهم مما تـدره قشرة الارض ويفيض به الربيع ، وهو نفسه الحزن الذى يغتال الزعماء الثوريين فـي أول الشباب ، انه الصراع الابدى المتجدد بين قوى الاستغلال والاستعباد وقوى العطاء في الشعب والطبيعة والحياة . ان الصورة هنا تبدو أكثر واقعية من الواقع نفسه لانها تضم الكلّ الموضوع والاحاسيس . فالنظام اللغوى في الصورة الشعرية يكون أنى جـاء نظاما فائقا للعادة بفضل التركيب الفني للكلمات وبفضل تداخل الاحاسيس والعاطـفة الانسانية التي تنساب في ثناياها مثل الاعشاب المائية فتجعله ذا ايقـاع خـاص ولون ممـيز .

1ـ محمد عمار شعابنية ـ طعم العرق ـ الدار التونسية للنشر، 1985 ، ص 35 .

ان العاطفة هي الركن الآخر الذى يشكل مع اللغة جوهر المعنى في الشعر (1) ويحدد خصوصية الصورة ويعين خصوبتها ، ويكشف عن نوع الانفعال الذى يسود نظام الكلمات ويفصح عن زاوية الرؤية التي تصدر عنها القصيدة ، والعاطفة تلوّن الصورة وتولد الايقاع النفسي المناسب الذى يحقق — بالتعاون مع الخيال — تماسك التجربة ويدخل الانسجام في نظام الكلمات ويصنع من التعدد وحده ومن التنوع عمقا وشمولية ويحول العام الى خاص والخاص الى عام وكأن كلّ مافي الوجود ملك للشاعر(2)

واذا كان من الصعب تحديد طبيعة هذه العاطفة في كلمات لانها ذاتية(والذات تحيا وجدانيا وراء عدسة المنطق) (3) ، فانه ليس من العسير الوقوف على اثرها في القصيدة ، وتعيين لونها فيها . ولعل أول خطوة نحو ابداع الصورة هي (أن يقرن الشاعر نفسه الى الاشياء التي تستهوى حواسه) (4) وتثير عاطفته . يقول محمد المومني — من المغرب الاقصى — في مقطع من قصيدته (الليل والاطفال)

الطفل فيّ هوى الى القاع السحيق
جيش من الاشباح يعبث بالغريق
وتململ الميت الذى ضاقت به الاكفان
من طول مانام انمحت من وجهه الاجفان
خطواته في الليل يرجفها دوار
فلا قرار . . . فلا قرار
ياليت شعرى كم تصرم من زمسان (5) .

لا شك في أن عالم الطفل مما يجذب اهتمام الشعراء ويستقطب عواطفهم لما يمثله الطفل والطفولة من معاني الدهشة والبراءة والطهر والالفة التى يبلغ حد التوحيد بين الذات والموضوع ، وانتفاء النظرة النفعية التي تجزئ العالم . فالطفل يجسد حلم الفنان في العودة الى زمن الامتلاء والغضارة والحرية اللامحدود . غير أن محمد المومني — في هذا المقطع — قد لا يكون فكر في ذلك كله ، وهو لم يختر النظر الى الطفل من هذه الزاوية ، بل انصرفت عاطفته الى الموضوع عفوا حين أحس بهشاشة الموقف الذى يكون عليه المواطن العربي بعامة — ازاء كابوس الخوف الذى يعيشه

1- راجع: أحمد كمال زكي- النقد الادبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ص: 88 وما بعدها .

راجع : ر.ل .بريت، التصور والخيال - ترجمة د .عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دون تاريخ، مج : 2، ص 259-

3- أحمد كمال زكي- النقد الادبي الحديث، ص 91 .

4- سي .دي .لويس، الصورة الشعرية- ص 76 .

كل يوم . ويمارس ضده شتى أنواع الارهاب والعنف دون أن يجد ارادة لتغيير ذلك أو الدفاع عن نفسه ، عندئذ فقط خرجت صورة الطفل المروع من أعماق اللاوعي وطفت على سطح التعبير اللغوى وتلونت ألوانا شتى ذات دلالة عاطفية ولنها ادراك محسوس في التراث الشعبي والبيئة المحلية (اشباح تعبث بالغريق وميت يتقلب في اكفانه ووجه بلا أجفان ، وخطوات في الليل مضطربة) هذه الاوصاف تخطف روح الطفل وتروعه وهي تحمل في ثناياها لون عاطفة الشاعر ومنحاه الشعورى . وهذا يجعلنا نقول مع عزالدين اسماعيل بأن الصورة الفنية تركيبية لغوية (تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان) (1) وانها نتيجة حالة عاطفية غير عادية ، وتقوم على عمل اللاوعي كما تقوم على عمل الوعي ، وأن تدخل العقل بعد ذلك ربما اقتصر على اضفاء الواقعية ، او شيئ من المنطق الذى يجعل التجربة ممكنة الفهم . وبوسعنا العودة الى الابيات السابقة فنجد عقل الشاعر قد تدخل في البيت الاخير وارشدنا الى تفسير الصورة حضاريا :

ياليت شعرى كم تصرم من زمان

لان ادراك حركة الزمان يتم بالتأهل والتفكير والتحليل ، وهي عمليات عقلية ، وقد يؤدى هذا التدخل من العقل — اذا كان غالبا — الى طمس معالم الصورة واحالتها الى أجزاء منطقية ضحلة أو زخرف لفظي بحت وتصير الصورة حينئذ اشلاء ممزقة من أفكار كما في قصيدة محمد بلقاسم خمار (مقاطع حزينة في مهرجان المربد) التي نظمها عام 1972 ، يقول في افتتاحيتها

يا شعراء أمتي
يا اخوتي
جئت من الجزائر
من بلد الثورة والامجاد والتضحية
لكنني أخجل أن أقول جاء زائر
والقدس في محنتها تلعنني :
يا من على جناح ذلّ طائر
تخاف أن تمر بي ..
ان تلقي التحية

* * *

أخجل أن أقول جاء ثائر
وكل ما تحمله حقيبتي
ليس سوى الثياب والاوراق والسجائر (2) .

1— عز الدين اسماعيل — الشعر العربي المعاصر — دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1967 ، ص 127 .

2— محمد بلقاسم خمار — الحرف الضوء — الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ، 1979 ، ص 117 و ما بعدها .

وليـــــس بندقـــية

أخجل أن أقول جاء شاعــر
لا ن في شعرى الذى أكتبــه
مازالت الدموع والمآســــى
تلوح من احرفــه شجــيــة

في هذه المقاطع يخبرنا الشاعر أنه يعاني تجربة تزاحمها عدة عواطف في نفســـه منها عاطفة الاعتزاز بثورة بلده الجزائر ، وعاطفة الخجل بوصفه عربيا مسلما يقف امـــام القدس السليبة عاجزا عن تخليصها من محنتها الاليمة ، وعاطفة الامتنان والعرفان التي يكنها مواطن جزائرى يزور وطنه الثاني العراق ، وعاطفة شاعر يلاقي شاعرا أو شعــراء واخيرا وليس آخرا عاطفة الحزن التي تقطر من (الدموع والمآسى) . وليس عيبا أو مستحيلا أن يضمن الشاعر قصيدته كل هذه العواطف ، فقد كان اسلافنا الشعـــراء يفعلون ذلك ، فينتقلون من عاطفة الحب او الفقد في رمز الطلل الى عاطفة البهجة أو السرور في رمز الرحلة الى عاطفة الشفقة على الحيوان في الصيد الى عاطفة الامتنان او الكراهة في الممدوح او المهجو ، وكانت تحكم هذه العواطف الوحدة الشعوريــة ووحدة التجربة التي هي أشبه ماتكون برحلة الحياة الانسانية نفسها ، وكان ذلك يتم بطريقة التصوير الفني . أما العاطفة في هذه الابيات فلا أثر لوجودها في النسـق اللغوى ، ولم تتشكل في صورة حسية ، لانه لا توجد هناك صور حسية ، وانما يخبرنـــا الشاعر عنها اخبارا ليس غير ، انها عاطفة حبيسة في نفس الشاعر وتوجد خارج الابيات عاطفة مفترضة ، لكن لم يتمتع بها الشاعر ولم يفصح عنها النسيج اللغوى الشعرى . ولعل هذا هو السبب في ان الشاعر لم يفلح في تشكيل الصورة لانه لم يفلح أيضا في ايجاد شكل لاحساسه وعاطفته ، فكل ماهنالك مقدمة نثرية منظومة على بحر الرجز يخبرنا الشاعر فيها عن أشياء واحاسيس قد يكون مما احس به هو حقيقة في نفســـه ولكنه لم ينقلها الينا ولا نستطيع أن نشاركه أياها الا بأعمال الفكر والتأمل الذهـــني وهذا هو الشعر الاعلامي الدعائي الذى يفتقد الفن بمفهومه الصحيح .

وقد يكون مثل هذا الجفاف العاطفي في الشعر ، وغياب الاحساس او الشعور بالامتلاء فيه هو الذى دفع ناقدا ذواقة كالجاحظ الى رفض مبدأ الفكر او (المعنى) دون الشعور والعاطفة في الشعر جملة وهو يرد بذلك على من استحسن المعنى في هذين البيتين :

لا تحسبن الموت موت البلى	فانما الموت ســؤال الرجـــال
كلاهما موت ولكـــن ذا	أفضع من ذاك لــذل الســؤال

فهو يقول في فقرة . لعلها فريدة في بابها فيما وصلنا من النقد الادبي العربي القديم : (وذهب الشيخ الى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوى والقروى ، والمدني . وانما الشأن في اقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير .) (1)

وأغلب الظن أن الجاحظ لم يقصد (باقامة الوزن) مجرد توفر الاطار العروضي الفضفاض في الشعر ، فان كلمة (اقامة) تفيد معنى أبعد من ذلك ، ثم ان البيتين يتوفران على هذا الاطار وهما من بحر الرجز ، لكنه - على الارجح - عنى بذلك الحركة الايقاعية الراقصة للعاطفة التي تدرك في النسيج اللغوى المحسوس الفائق للعادة ، هذه الحركة التي ندعوها اليوم ايقاع المسيقى الداخلية ، ونعني بها التوتر النفسي وتماوج الوجدان واهتزاز الاعماق ، وذلك يحتاج من الشاعر الى بحث جاد في ركام الكلمات والغوص في عباب اللغة الى حد الغرق ، والى ان تتعاون كل الملكات ومختلف الحواس من اجل (اقامة) نسيج لغوى عضوى يكون هو العاطفة والمعنى معا ، والاشارة الى العاطفة واضحة بعد ذلك في عبارات الجاحظ الثلاث دون شرح : (كثرة الماء ، صحة الطبع ، جودة السبك) . وقد يكون من العسير ان لم يكن ممتنعا العثور على عبارة او مصطلح لغوى تأتي فيه المجموعة : (صناعة ، نسج ، تصوير) وهي ترقص سويا وتنصهر في كل موحد هي الطاقة المبدعة للشاعر الموهوب حين يشكل صوره الشعرية فالعقل (يصنع) ، والعاطفة (تنسج) ، والخيال (يصور) والكل يعمل في وقت واحد . ولعل مثالا من شعرنا المعاصر في المغرب العربي يوضح ذلك ، يقول الحبيب الهمامي من تونس في آخر مقطع من قصيدة بعنوان (وجع العرس في داخلي)

عليك سلام العصافير
هاانني جئت من آخرى
اخبرتني القصيدة حين تسلقتها :
أنك امرأة البعث قد جئت حاملة اولي
اذن عجلي
وصبي الطفولة في الدم
صبي الزغاريد في لغتي
اعيدى مياهي لمجراك .. كوني سؤالا يحيرني
وموتا يوسسني
وشعرا يخلدني
وافتحي وجع العرس في داخلي
عجلي . (2)

1- راجع : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - الحيوان - تحقيق و شرح عبد السلام هارون ، دار احياء التراث، ط3، 1969، ج 3، ص 131-132 .

2- الحبيب الهمامي ، "وجع العرس في داخلي " مجلة " الفكر" عدد 5 فيفري 1984 ص 43 .

هاهنا، تكف اللغة عن ان تكون مواصفات او مواضعات لما سبق لنا ان تعارفنا عليه من قبل ، فلا العصافير ، تعني تلك الطيور العجموات ذات الريش الجميل ، ولا القصيدة تقف عند حد الكلام الشعرى المعروف ، ولا الطفولة تدل على مرحلة معينة من عمر الانسان ولا المياه تفيد المادة الشفافة الصالحة للشرب ولا الزغاريد تقتصر على مجرد اصوات نسوة ذات دلالة على الفرح او الترح ، ولا الموت يعني الانقطاع والفناء ... وغير ذلك من هذه الاشياء التي تزحم خيال الشاعر وتصب في عاطفته ، كل شيء في هذه الابيات يستمد معناه من العاطفة مباشرة ، وقد يكون من الصواب القول بأن الشاعر هنا يعيد تشكيل العالم وترتيب الاشياء فيه وفق منطق العاطفة ، منطق عالم لم نعرفه ، انه عالم جديد تماما خلقه الشاعر خلقا او اكتشفه اكتشافا ، ولعل اقوى دليل على ذلك مجيء الشاعر من آخره .

هاانني جئت من آخرى

فهذا الكلام غير مفهوم في منطق اللغة الشائعة ، وكذلك الاشياء التي نعرفها في حياتنا العامة لها سلوك غريب في عالم الشاعر ، مدهش ، ومفاجيء ، ومنطقها لا يخطر على بال وجو ذلك منه ن صحيح مقنع انه منطق العاطفة الانسانية التي تحنو على الاشياء وتتعاطف مع الحياة وتجعل (اى شيء حي هو شيء مقدس) (1) ، بل هي تبث الحياة فيما لا حياة فيه وتصيره كذلك ، القصيدة نفسها تتحول الى شكل عضوى متنام يقيم فيه الشاعر ، وهذا الشكل هو ثمرة تعاون القدرات المبدعة في الانسان ، فاذا كانت المادة المقدمة الى الحواس من عمل الخيال — كما سيأتي الكلام — وكان البناء والصنعة في التناسق . والتقديم والتأخير ومراعاة المقادير والاجزاء من عمل العقل ، فان الاصباغ والالوان والاحاسيس وضجيج الكلمات المدوية والخافتة ، وما بينها من الف وتجاوب وايقاع وحركة (أى مجمل المعنى) هو من عمل العاطفة . وهذا هو السبب في أن كل محاولة ترمي الى التعبير عن الصورة الشعرية بالنثر ، اى بلغة العقل ، تقوض المعنى من اساسه ، وتقضي على ملامح الترميز فيها ، وتفقدها الشحنة الايمائية (2) .

ولا يخفي مافي هذه الصورة الشعرية من توتر حاد في المشاعر يتجلى في افعال الامر (صبّي ، اعيدى ، كوني ، افتحي ، عجلي) ، وهي تفيد الرغبة في التغيير والتعجيل به ، ومبعث هذا التوتر تأزم الحالة العاطفية لدى الشاعر في مواجهة الواقع الذى يبدو جامدا وغير مبال بآلام الشعب وطموحه الى واقع أفضل ومسايرة الركب الحضارى العالمي . ولذلك تعد هذه الصورة الشعرية الناجحة لقاء ناجحا مع الحياة ، وتحقق قدرا من المصالحة بين الشاعر وعالمه .

وقد يؤدى الافراط في التركيز على الحالة العاطفية ، والتعبير عنها بفيض مباشر

1- سي . دي . لويس - الصورة الشعرية - ص 71 .

المرجع نفسه ، ص 108 .

من الكلمات التي لم تنصهر انصهارا كافيا مع طاقة الخيال وبهاء الفكر الى اندثار الصورة الشعرية ، وانحسار التجربة في عبارات شديدة الغموض والابهام ، وتنتفي ملامح الواقعية في الشعر ، او تغلفها طبقة كثيفة من رغوة العاطفة المتصاعدة كما في قول مصطفى الغمارى :

جوع حياتي يامني وأوام ... وأنا سهاد لاهث . . وركام
ينتابني ضجرى . . فأستاف الاسى ... وتمدني في حسرتي الايام
أيام . . لاصحو العذاب . . مفارق ... روحي . . ولا سكر النعيم يرام
ايام تغشاني هواجس غربتي ... وخواطرى . . فتمرد الاوهام
أيام تأمرني جوارح نزوتي ... فأرومها . . ويصدني الاسلام
اقتات من ضجرى . . المديد أحس . . بؤسي في يديه صواعق وسهام
وأهم . . لكن من دمي شرب الاسى ... فصمت . . لا يهنو الي كلام
وتراكمت في القلب آلاف الرؤى ... وتسكعت في جرحي الالام
صدأ الزمان على ملامح فرحتي ... جثمت مآسيه . . فلاح ظلام . (1)

ومن الواضح أن الشاعر الغمارى يعاني — كما تدل هذه الابيات — من عاطفة غير عادية يصاحبها توتر حاد في المشاعر ، وظلمة نفسية تفصح عن الالم والحزن الذى يبلغ حد اليأس ، وهو ماتشير اليه الفاظ (الاسى ، حسرتي ، ضجرى ، لاهث ، العذاب هواجس ، غربتي ، جرحي . . .) وغيرها من الالفاظ الدالة على توتر الوجدان ، وألم المشاعر . كل هذا مؤشر بين على وجود مشكلة في حياة الشاعر الداخلية ، وينبئ بتأزم عاطفي نتوقع اثره ان يتجه الشاعر الى افراغ هذه الشحنة العالية من الاحاسيس في شكل تجربة فنية تسمح له بترويض اشياء العالم من حوله فيكسبها جزءا من هذه الازمة ليتخفف منها ويحقق ذلك القدر المطلوب من المصالحة مع الواقع لكن التجربة العاطفية عند الشاعر لم تتطور ، وظل احساسه حبيس نفسه ، فلم تشاركه الكائنات تحمل هذا العبء ، ولم نشاركه نحن تلك (الآلام) بسبب امتناع التجربة عن الافصاح الحسى الذى تلتقي عنده حواسنا وتتمركز فيه احساساتنا ، فنحن بوسعنا أن نفهم — عقليا — حالة الشاعر العاطفية اذا اعملنا الفكر فيما تقرره الابيات من حزن واسى بالغ ، لكننا لانملك الاستجابة العاطفية لان مشاعرنا لا تستثار بلغة العقل ، وانما تستثار بالاحداث الحسية وبالصور التي يؤدى فيها التشخيص والخيال دور المنشط القوى لتحريك المشاعر الغافية ، وكأن التجربة — حينئذ — هي تجربتنا ، وكأننا نحن الذين نلعب فيها سائر الادوار . فالخط العاطفي للصورة ينبغي أن يتطور لكي نحس بوجود المعنى في الابيات (2) ، ويلاحظ في ابيات مصطفى الغمارى السابقة تمركز كلي للعاطفة عند بداية الانطلاق ثم توقف عن النمو بحيث لم يطور الشاعر خطه العاطفي والدليل على ذلك هو انه بعد ثمانية أبيات من بداية القصيدة نفاجأ بهذا البيت الذى يعيد شعورنا الى نقطة الصفر :

1- مصطفى محمد الغماري - قصائد مجاهدة - الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1982 ، ص 35-36 .

2- [illegible] ص 156 .

صدأ الزمان على ملامح فرحتي

جثمت مآسيه .. فلاح ظلام

وكأن هذا البيت بداية قصيدة جديدة بنفس عاطفي جديد ، وهو ذات النفس العاطفي الذى بدأ به البيت الاول دون يكون هناك تطور أو تنوع عبر الاشكال الحسية التي تجسمه ، وتحفظ له درجة توتره ، وقد تكرر ذلك في قصيدة الغمارى عدة مرات .

ان شعراءنا في المغرب العربي يتفاوتون — دون شك — في قوة التعبير عن عواطفهم وفي درجة تمثلهم عاطفيا وفنيا للواقع الذى يعيشونه ، غير أنهم قد يلتقون جميعهم — فيما ارى — عند تصوير ظروف المرحلة الحضارية الراهنة التي تجتازها أمتهم ، وتمر بها بلدانهم بوصفها مرحلة الصراع من أجل تثبيت الهوية الحضارية وتأكيد الانتماء التاريخي ، وارساء قواعد الديمقراطية من خلال التعبير الشعرى عن مواجهة الذات المتأزمة او مواجهة الاخر الذى يسكن الذات . ومن أجل ذلك اتصفت العاطفة ايضا بهذا التأزم الحاد . وقد يبدو لي ان البحث عن الازمة العاطفية في القصيدة المغاربية المعاصرة سيكون المفتاح الذى يفتح مغالق الصورة الشعرية ويكشف الكثير عن أسرار التجربة الفنية في هذه المرحلة .

V

واذا كانت العاطفة في الشعر بكل خلفياتها الفنية تمثل أحد جناحي الشاعر المحلق ، وكانت من أجل ذلك محل عناية من الشعراء المبدعين والنقاد الدارسين على اختلاف اذواقهم ومشاربهم ، حتى عدت بمثابة نقطة التقاء العقل بعتمة اللاوعي عند الفنان (1) ، فان الجناح الآخر الذى يرفد عملية ابداع الصورة عند الشاعر إنما تمثله طاقة الخيال ، تلك الطاقة الجوهرية العجيبة في الانسان بعامة والشعراء بخاصة وقد قرنها الفيلسوف ابن عربي بعالم النور الكاشف المدهش والحقها بالعنصر الالهي السامي (2) . وعدها الشابي من ضرورات الحياة البشرية (كالنور والهواء والماء) لانها تمد روح الانسان وعقله وقلبه وشعوره بالغذاء الضرورى (3) .

والخيال وسيط حيوى لاغنى عنه يتوسط بين الاحساس والادراك ، فهو (القوة الحية والعامل الاول في الادراك البشرى عموما) على حد تعبير كولردج (4) . وهذه القوة فاعلة في البشر جميعا بوصفهم كائنات مدركة ، ويدعوها كولردج الخيال الاولي

1- سي .دي .لويس- الصورة الشعرية- ص 156 .

2- راجع: د .محمد قاسم- الخيال في مذهب ابن عربي- معهد البحوث العربية بالقاهرة ، 1969 ، ص 8-9 .

3- أبو القاسم الشابي- الخيال الشعري عند العرب- الدار التونسية بتونس، 1975 ، ص 18 .

او التصور . لكن الشعراء والموهوبين يمتازون عن غيرهم (بالارادة الواعية) في عملية الادراك التي لاتبدو اختيارية واعية عند سائرالناس الذين لايملكون القـــدرة الخيالية الكافية على رؤية التشابه في الاختلاف ، والقلة في الكثرة والوحدة في التنـــوع وهي القدرة التي باستطاعتها ان تخترق المظاهر المادية المختلفة لترى الاشياء عـلى حقيقتها الازلية الواحدة ، هذه الحقيقة قلما تختلف أو تتعدد باختلاف المظاهر وتعددها ويجتهد الشاعر المرهف في بلوغها . تلك ، اذن ، هي قوة (الخيال الثانوى) الذى يصدر عنه الشعراء الموهوبون وكذا المبدعون الكبار (1) .

ومن الواضح أن قوة الخيال هذه التي تحدث عنها كولردج في الشعر ، تتجلى فـي قوة المجاز والاستعارة والتصوير بعامة ، أي في عقد صلات مقارنة بين اشياء تبدو ظاهريا متباعدة لاصلة بينها ، فيقوم الشاعر بالتقاط الظلال حول حقيقتها العامة وتحريكها أمام مرآة العقل والعاطفة بهدف الكشف عن جوانب التشابه الخفي غير المدرك فيها ، وصـولا الى ادراك الوحدة الشاملة التي تنتظم الكون والاشياء في حقيقة ازلية لاتتعدد ، فيدهش العقل لهذا الادراك وتطرب له العاطفة وتهتز له النفس ، اذ ترى في ذلك الصورةالمشخصة لحقيقتها هي ، فما يمسكه الخيال على انه مدرك جمالي (يجب أن يكون الحقيقة ، سواء وجدت قبل ذلك ام لم توجد) (2) فالصورة الشعرية ــ اذن ــ من ابتكار الخـيال وان كانت تتم باشراف العقل وتغذوها العاطفة .

وقد اطلق اسلافنا النقاد على هذه العملية اسماء : التشبيه ، التمثيل ، الاستعارة والمجاز بعامة . وقال الامام عبدالقاهر الجرجاني بشأنها : (هذه اصول كبيرة لان جل محاسن الكلام ــ ان لم نقل كلها ــ متفرعة عنها ، وراجعة اليها . . .) (3) ، وجعلـها ابن خلدون الشرط الاساس لحد الشعر (4) وقال عنها ناقد غربي في العصر الحديث (يجب علينا أن نتهيأ دائما للحكم على الشاعر ... بقوة المجاز في شعره واصالته) (5) فالمجاز لغة الخيال الطبيعية ولغة الشعر ايضا ، بواسطته يتم تحريك عواطفنا ، و[illegible] ركن أساس في الشعر . و نتساءل مع الشاعر دي لويس ، لماذا يثير المجاز عواطفنا ؟ وكيف يعمل الخيال على ابتكار المجاز ؟ ثم ماهو نصيب العقل والعاطفة في ذلك ؟

للاجابة عن هذا السؤال ، قد يكون من الانسب ان نعتمد تحليل نماذج من شعرنا المعاصر في المغرب العربي . يقول أحمد المجاطي في آخر قصيدته (خف حنـين) وعنوان المقطع : الوصــول

تعــثر ذلك السـكران
في شفـــتيه وانكــــفأ

1- راجع تفصيل هذه الفكرة في : ر.ل .بريت - الخيال و التصور - ص 241-244 .
2- المرجع نفسه ، ص 264.
3- عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة - ص 26 .
4- عبد الرحمن بن خلدون - المقدمة - دار الكاتب اللبناني بيروت ط3 ، 1967 ص1104 .

ومسح شظية المرآة
في احزانه فرأى
جنازته
شفاها تمضغ الصلوات
نجما صاح وانطفأ
وأفلت من يديه
حلم دالية ومسبحة
وأم تنشر الاثواب فوق السطح
فامتلاء

نباحا
أطبق الجفنين
على لسانه
ونأى . (1)

القصيدة كلها تصور رحلة رمزية ، بطلها الانسان العربي الذى حاول التمرد على واقعه المهين المستغل في الريف المتخلف الرتيب ليجد نفسه في واقع أشد قتامة يتجلى في صورة الاغتراب العبثي والضياع في ازقة المدينة الضالة الظالمة فاذا تجاوزنا هذا الخيط الفكرى الرفيع الذى لم يكن سوى خاطر ينتظم التجربة الشعرية ، نجد صور القصيد ظلت حيث هي قوية ، مشرقة ، حية ، عميقة تحتفظ بكل حرارة العاطفة الانسانية الحانية ، مكتنزة بالخبرة الحية في الواقع .

وبالرجوع الى الابيات السابقة يتبين انها يمكن ان تثبت في مستويات عدة من الادراك بحيث يراها العالم الفقيه انها تصور ظاهرة المروق من الدين يتبعها ظهور رغبة في اعلان التوبة ، وينظر اليها عالم الاجتماع بوصفها تصور شخصية منكفئة سالبة ويقرر رجل الاخلاق بشأنها شيئا آخر . . وقد يقف المحلل النفسي امامها طويلا فيستنتج أن الصورة العامة مطابقة لحالة السكران المدمن على شرب الخمر ، سواء ماتعلق منها بتصوير الحركات البادية على السكران ، (تعثر ، انكفأ ، شفاها تمضغ . . .) أو ماتصل منها بتخيلاته ، واحلام يقظته ، (رأى جنازته ، نجما صاح وانطفأ ، ام تنشر الاثواب فوق السطح) ، او مايعود الى ظاهرة العصاب (2 ، (الصلوات ، مسبحة امتلأ نباحا . . .) ، وقد يقرر حينئذ كل واحد من هؤلاء ان الصورة دقيقة تنطبق على حقيقة السكران ، ويقف تحليله عند هذا الحد . لكن الشاعر يذهب ابعد من ذلك بكثير عند ما يطلق العنان لخياله يبتكر الشخوص والمواقف والصور تلو الصور ويعقد صلات بين الاشياء ، ومقارنات مدهشة لاعلى اساس انها استنساخ من عالم الواقع كما يستنتج المحلل

1- أحمد المجاطي - الفروسية - ص 115-116 .
2- "العصاب" : اصابة نفسية المنشأ ، تكون الاعراض فيها تعبيرا رمزيا عن صراع نفسي . . .
راجع في ذلك : جان لابلانش ، معجم مصطلحات التحليل النفسي - ترجمة د . مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدرات و النشر ، بيروت ، 1985 ، ص 329 ومابعدها .

النفسي ، ولكن على اساس انها تجسد قيما رمزية تشير الى حقيقة كلية تجد معناها في وجدان كل القراء الذين يخاطبهم الشاعر بلغة الخيال ويفهمون عنه هذه اللغة ، انه يرسم فضاءا آخر حيث يظهر الانسان وهو يجرب منفاه الاختياري المبثي المتمثل في الخمرة ، بل هو يساق اليه سوقا ، ومن ثمّ فهو مسوق الى الموت الاختياري أيضا عندما (يرى جنازته) وهي تعرض أمام ناظريه . هذه حقيقة شعرية أمسك بها الخيال المبدع والشاعر المجاطي يمعن في شحذ وعينا الحضاري واذكاء حساسيتنا الاجتماعية بعرضه صورة اخرى بازاء صورة المضحّى به ، لان الصورة الشعرية مراوغة قد تنفلت منا وبخاصة اذا كانت مفردة ، وقد يكون من الافضل وضع صورة اخرى الى جانب اختها لندرك المجموع ولذلك جاءت الصور الاخرى (فامتلأنباحا ، أطبق الجفنين عض لسانه ونأى) متلاحقة بوصفها بدائل عن الخيار الصعب ، امّا هذه واما تلك .

وبهذا ندرك ان عملية المجاز في الشعر ، وهي تنطوي بالضرورة على ملكة الخيال ، لا تقتصر على وصف الاشياء والحالات والمواقف والعواطف وصفا دقيقا حسب وانما تخلقها برشحها البدائل التي بها يبدو الواقع أكثر عمقا وحضورا في الذهن ، انه الحدس ذاته الذي يحض الخيال على المجاز .

وقد يكون الخيال (ثانويا) حسيرا عند بعض الشعراء ، أو في بعض القصائد الشعرية فيقتصر حينئذ على مجرد التصور الذي يقف عند حدود التشابه الظاهري ، والرغبة في تجميع الاشياء ، اما لغرض التزيين والبهرجة او لتوكيد المعنى الذهني بصورة حسية تكون بمثابة البرهان عليه . ومثل هذا الخيال قد ينعش حواسنا بعض الوقت ولكنه سرعان ما نفقد أثره في نفوسنا لانه لا يلتحم بالتجربة الكلية للاحساس ، ولا يكشف عن حقيقة خالدة في الطبيعة البشرية ، فهو أشبه ما يكون بخدر موضعي تنقاد له حاسة من حواسنا ويظل سائر الجسم خارج التأثير . كما قد نتبين في هذا المقطع الاول من قصيدة الشاعر الصادق شرف من تونس بعنوان (العطش الدائم . . ولازال) ، وعنوان المقطع (شباب الاتعاب معبودي) :

شربتني نزوة العمر . . واتعاب شبابي . .
فارتوت . . هل يرتوي العطشان من غيث السراب ؟
مقلتي في غابة الاهداب غامت بضباب العشق . . ياويح العشيق
شفتي في شاطئ النهدين غصت في مضيق الصدر . .
ما أحلى المضيق
ذا الهوى العطشان قد برد بالحب التهاني . .
فلماذا لم أزل احمل جثمان لهيبي ؟ دائم الشوق الى حمل عذابي ؟

آه .. ماأكثر اتعابي ، وأتعاب شبابي .
بصماتي .. هذه آثارها لما تزل في كل باب..
حفرت حتى على صهوة بابي .
غير أني ، قابعا في الشاطئ العطشان مازلت..
أنا العطشان والشوق شرابي (1)

يتبين من قراءتنا الابيات لاول مرة ان الشاعر يعاني من أزمة داخلية مبهمة استبدت بعاطفته وملكت عليه جماع أمره فاتجه الى الفن لصياغة هذه التجربة ومنحها شكلا يتيح لها أن تخرج من الابهام (العدم) الى الصورة (الوجود) ، ولذلك استنجد الشاعر بخياله الذى يملك القدرة على رؤية الاشباه والنظائر في عالم المحسوسات ولكونه أيضا خزان الاشياء والتجارب والذكريات ، فأمده خياله بصور عديدة متنوعة، هي : (غيث السراب، غابة الاهداب ، ضباب العشق ، شاطئ النهدين ، جثمان لهيبي ، صهوة بابي والشوق شرابي ...) وغيرها . لكن هذه الصور المجازية — رغم كونها ذات دلالة حسية — لا تنهض بالتجربة الشعرية مالم يكن هناك خيط من عاطفة تنظمها ، وطاقة من خيال توحدها وقبس من فكر يوجهها بحيث يتعاون (الكل) على الكشف عن وجه الشبه في تنوعها والوحدة في كثرتها والغاية أو المعنى من ايرادها ، وهذا مالم يتحقق للشاعر هنا . لقد اكتفي خياله بادراك الشبه القريب بين الاشياء مثل علاقة الامتناع بين العطش والسراب ، وتضخيم رموش العين لتصير غابة ، والمبالغة في تقدير حرارة الجسم بوصفها جثمان لهيب .. وغير ذلك من الصور التي يدركها عامة الناس ويعرفونها — تماما — كما يعرفها الشاعر ، فليس في خياله — بوصفه فنانا — ادنى امتياز على ما يملكه سائر البشر من القدرات الخيالية ، اذ ليس من الامتياز في شئ ان ندرك جميعا ان صورة القط عندما تضخم تصير نمرا وان رموش العين اذا استطالت واستغلظت تصير غابة فالمشبه به في هذه الصورة من جنس المشبه ، والمستعار منه من نوع المستعار له والحرارة هي الحرارة في الجسم الانساني وفي اللهيب . ان مثل هذا الخيال الذى يقف عند حدود ادراك الشبه الظاهرى للاشياء لايقدر على صهر الاجزاء في المجموع وتحويل التجربة الى رمز فضلا عن ان يدرك الحقيقة الشعرية الكامنة خلف المظاهر والتي قلما تتعدد ، ومازالت اطراف في هذا النوع من الخيال سواء كان تشبيها او استعارة او تمثيلا تحتفظ باستقلالها وحدودها المرسومة لها في قانون الطبيعة فلم يتسرب اى معنى من معاني الرمز في الغابة الى الرموش ولم يتحول (الجثمان) الى لهيب كما لم يوح ظاهر الباب بأى من معاني الصهوة وظل الموضوع الرئيسي في الابيات — كما ولد — مبهما يلفه الغموض ، وبقيت العاطفة حيث هي لم تتلون بلون الاشياء ولم تتلبس الصورة ، وأحيانا يتدخل عقل الشاعر بقوة مباشرة ليحسم هذا التذبذب أو الشتت العاطفي في عبارات تقريرية جافة مثل قوله : (ياويح المشيق) ، (ماأحلى المضيق)

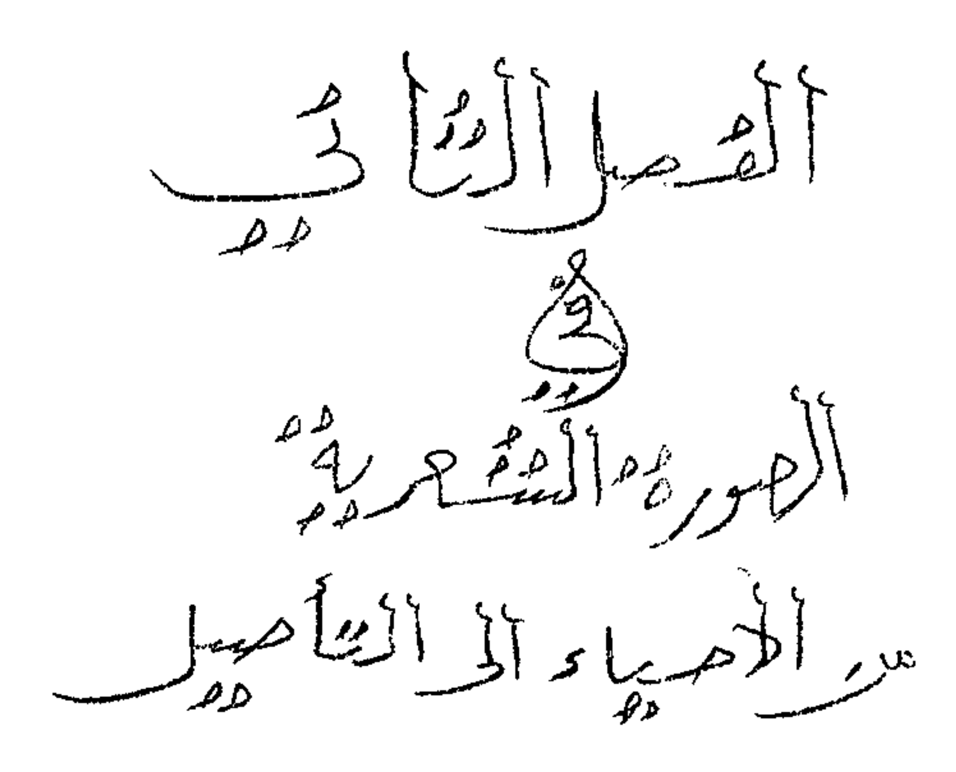
1— الصادق شرف — شواطئ العطش — الشركة التونسية لفنون الرسم ، تونس، 1978 ص13 .

(آه .. ماأكثر أتعابي) ،(أنا العطشان) . ومن الواضح ان هذه عاطفة مفروضة على الصورة ، ولا تنبثق من الداخل ولا يشف عنها نظام القصيدة ، ان الصورة الشعرية التي هي من ابتكار الخيال الثانوى المبدع يجب ان (تضئ الطريق للموضوع ، وتساعد على كشفه خطوة ، خطوة) (1) وان تعبر عن شئ حي في الذهن البشرى .

غير أننا يجب ان نعترف بأن فلسفة الصورة الشعرية بالمعنى الذى حاولت هذه الصفحات ان تكشف عنه اتجاه حديث في النقد العربي ، وربما في الفكر العربي أيضا لم يهضمه كثير من الشعراء العرب الى اليوم ، ولولا أن الشاعر الصادق شرف يعد من الشباب ، ومن الشعراء الراغبين حقيقة في التجديد لكان تطبيق هذه المعايير النقدية الحديثة على شعره فيه الكثير من التجني عليه . وينبغي أن نعترف ايضا بأن جزءا كبيرا من شعرنا العربي المعاصر في مغربنا الكبير قد نظمه اصحابه في غفلة تامة عن كل تمثل فني معمق لتلك الفلسفة المتصلة بالصورة الشعرية في مختلف جوانبها اللغوية والعاطفية والخيالية ، وليس ذلك عيبا بقدر ماهو دليل على تطور هذا الشعر تطورا يتلاءم مع نمو الفكر والثقافة وتقدم الحياة بعامة في عالمنا العربي وفي الحضارة الانسانية كلها .

ولا شك في أن لكل مرحلة ذوقها المميز ، وفلسفتها الفنية المتفردة وقواعدها النقدية المخصوصة ، وليس لنا أن ندخل على شعر الشاعر بأدوات غير ادواته التي اعتمدها في شعره ، وآمن بها وعبر عنها بصدق . وذلك مانود ان نكشفه من خلال دراستنا تطور الصورة الشعرية في الفصل القادم

1– سي .دي .لويس – الصورة الشعرية – ص 100 .



الفصل الثاني
في
الصورة الشعرية
من الإحياء إلى التأصيل

I

عرفنا في الفصل السابق أن الصورة الشعرية تركيب لغوى مخصوص ومعقد ، له مميزاتـه الخاصة من خيال وفكر وعاطفة ، وله خصائصه النوعية المتفردة في النسيج اللغوى المحكم من رسم وتناغم وايقاع . هذه الخصائص وتلك المميزات هي التي تتيح للصورة فـرادة التشكيل وحيوية التمكين والتأثير ، بحيث تهبنا القدرة على النفاذ والكشف وتجعل ادراكنا ذا طبيعة شفافة (1) . اذ نفيد منها معنى توسيع وجودنا وتفتح أمام بصائرنا نوافـذ جديدة للرؤية والادراك ، فتجعلنا أكثر حياة وتزيد الموجود وجودا . (2)

من هذا المنطلق الفني يصح اعتماد تطور الصورة الشعرية مقياسا لتطور الوعـي عندنا بالمغرب الكبير ودليلا آخر على الحساسية الشاعرية والزخم الحي في الامـة .
وقد عرف هذا المغرب العربي أحداثا جمة زادت من معاناته وعمقت احساسه بالواقـع الحضارى المعاصر ، فآمن بضرورة التغيير وحتمية التطوير ، فكانت التجربة الشعرية لديـه مزيجا من هذا الاحساس العميق الاصيل بأهمية التكامل بينه وبين العالم العربـي والاسلامي ، بل التلاحم معهما من ناحية وبين الرغبة القوية من ناحية اخرى — في التطلع الى افق جديد ربما املته حضارة الغالب ومكن له الاحتلال الاستيطاني لارضنا بكل ثقلـه المادى والثقافي الى حد جعل بعض مبدعينا لا يتصورون معه مستقبلا الا ضمن ركب الثقافة الغربية لا يجدون عنها حولا ، وبالغ بعضهم الاخر حتى اتخذ اللغة الفرنسية لسان حالهم في أدق الجوانب خصوصية في الامة وهو الشعر (3) ، وهذا — في نظرى — وضع مخصوص تجدر معالجته على حدة .

ولعل بدايتها الطبيعية في هذا الفصل ستكون من هذا الجانب الذى يمثل الامتـداد الموفق لنهضة الشعر العربي واحيائه ، أعني الجانب الذى يطمح الى تمثيل مقومات ماضـي الشعر العربي المجيد بكل مايحمله من دلالات الطموح والاصالة والانتماء ، والتمسك الشديد بقواعده الراسخة . هذه القواعد التي أحسن القدماء اجمالها في ذلك المصطلح النقدى الخطير : أعني (عمود الشعر العربي) كما شرحه أبو علي المرزوقي (4)

واذا كان لبيئة الشعر العربي بالمشرق مايبررها في الاتجاه الى احياء التقاليد الفنية للشعر العربي ابان نضجه وازدهاره على ذلك النحو الذى عرفناه في شعر رواد النهضـة الحديثة ومن نهج نهجهم ، فان لبيئة الشعر في المغرب العربي مثل ذلك من الاسـباب والمبررات أو يزيد ، لكون هذا المغرب العربي كان دوما مهددا من الاستعمار بفسـخ

1- راجع ر.ل. بريت - الخيال و التصور، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ص 2 ، ص 264 .
2- راجع عباس محمود العقاد (باشتراك) ، الديوان، مكتبة [illegible] 1 ص 17 .
3- راجع عبد الملك القاسمي ، "الاستثناء والقاعدة"، مجلة "الفكر" التونسية ، عدد 9 ، جوان 1985 ، ص 45 . وكذا أحمد المديني - في الادب المغربي المعاصر - دار النشر المغربية ، 1985 .
4- راجع الطاهر حمروني - منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر - الدار التونسية للنشر ، 1984 .

شخصيته وتعطيل لغته وعزله بعيدا عن تراثه ومنابع فكره وانتمائه . وغير ذلك من محاولات المسخ والتغريب والطمس التي تعرض لها منذ بداية الاحتلال الاستعماري للمنطقة وخاصة تجربته في الجزائر التي تعد نموذجا للاستيطان في العصر الحديث كما تبين ذلك دراسات جادة كان لاصحابها فضل السبق في تحليل هذه الظاهرة والكشف عن جوانبها المختلفة في حقل الابداع الفني ، لاسيما جانبها اللغوي والشعري نخص بالذكر كتاب (الشعر الديني الجزائري الحديث) (1) وكتاب (الشعر التونسي المعاصر) (2) وكتاب (في الادب المغربي المعاصر) (3) ثم السفر القيم (بلاد شنقيط — المنارة والرباط) .

ولعل كتاب الدكتور عبد الله ركيبي (في الشعر الديني الجزائري الحديث) أوفر حظا في تجلية الخصائص الفنية للشعر العربي بالمغرب الكبير في هذه المرحلة من الاحتلال ، فهو وان يكن يختص بالمعالجة الشعر الديني الجزائري الا أن النتائج الفنية العامة المحصلة فيه تصدق على شعر المغرب العربي كله في تلك المرحلة بالنظر الى الطابع الثقافي والسياسي والاجتماعي الواحد الذي ساد هذه البلاد جميعها (4) . ويؤكد الباحث ان الاتجاه العام لهذا الشعر أو لصفوة هذا الشعر هو (الاحياء) . وأن غاية الشاعر الفنية أن يحتذي النموذج التراثي (الكلاسيكي) في أشكاله وصوره ولغته ، وان ((الخروج عن مقاييس القدماء أو الثورة على قوالبها يعد خروجا على المقدسات)) . ومن هنا جاء ارتباط هذا الشعر (بالاصلاح) ، لاسيما الشعر الجزائري لاحتضانه افكار جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الاصلاحية وتبنيها في الابداع الشعري لان الذين دعوا الى الاصلاح — يقول الدكتور ركيبي : ((احتضنوا التراث والادب واللغة والثقافة العربية بالجزائر)) وقاوموا المسخ الاستعماري بكل اشكاله المادية والثقافية(5) ويؤكد دارس آخر استمرار هذا النهج الاحيائي — الاصلاحي في مرحلة شعر الثورة الجزائرية الكبرى ، بحيث اتخذت القصيدة الشعرية في المحافل السياسية ((صبغة المواقف المنبرية)) والتحمت بالثورة المسلحة ((واصبحت خطابتها صدى لدوي السلاح ، وروعة المضمون البطولي)) (6)

واذ كان هذا مجمل الرأي في الطابع الفني العام الذي ميز الشعر في الفترة التي سبقت مباشرة موضوع بحثنا ، فلنا أن نسأل : ماعسى أن يكون تطور هذا الشعر في مرحلة الاستقلال ؟ وما هي خصائصه ومميزاته الفنية على صعيد الصورة الشعرية ؟

1- عبد الله ركيبي — **الشعر الديني الجزائري الحديث** — الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر، 1981 .

2- محمد الصالح الجابري — **الشعر التونسي المعاصر** — الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1974 .

3- أحمد المديني — **في الادب المغربي المعاصر** — دار النشر المغربية ، الدار البيضاء 1985 .

4- راجع ، صالح خرفي — في رحاب المغرب العربي — دار الغرب الاسلامي ، بيروت، 1985 .

5- عبد الله ركيبي — الشعر الديني الجزائري الحديث — ص 633 و ما بعدها .

6- صالح خرفي — الشعر الجزائري الحديث — المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1984 ، ص 352 - 356 .

وقبل أن نأخذ في تفصيل الاجابة عن هذا السؤال ، يبدو لنا من الضروري أن نسوق ملاحظة ذات دلالة في هذا السياق ، وهي أن أكثر شعراء جيل الثورة المسلحة أو ماقبلها قد هجروا كتابة الشعر في ظل الاستقلال الا لماما أو في مناسبات خاصة وقليل منهم من واصلوا النظم بعد ذلك وكانت لهم مشاركة في تطوير الحركة الشعرية واثرائها ودفعها الى الامام ، لذلك يمكننا التمييز في هذا الفصل بين مرحلتين من تطور الصورة – على الاقل – ضمن تركيبة هذا الجيل الواحد من الشعراء المخضرمين – ان صح التعبير – أعني هؤلاء الشعراء الذين تفتحت مواهبهم الشعرية في الفترة الاستعمارية وواصلوا كتابة الشعر في مرحلة الاستقلال ، والمستوى الاول يعني ببحث خصائص الصورة الشعرية في هذا الاتجاه الاحيائي ، والكشف عن جوانبها المختلفة ومصادرها في التراث ، أما المستوى الاخر فهو يفيد معنى تجلية الخصائص الذاتية والنوعية التي جدت في بنية الصورة الشعرية بعد ذلك مما يمكن أن يعد تطورا فنيا وتأصيلا لمرحلة الصورة الحديثة . ونبدأ بالمستوى الاول .

وقد يكون الشاعر مفدى زكريا أحد هؤلاء الشعراء الذين اثروا في الحركة الاحيائية باقطار المغرب العربي واسهموا فيها بتجربتهم المتميزة يشهد بذلك ديوانه اللهب المقدس ، الذى خلد فيه الشاعر مشاهد حية من تاريخ حرب التحرير ، واستمر ابداع الشاعر في ظل الاستقلال على فترات متقطعة في نظم قصائد متفرقة ، وأخرج قصيدته الطويلة (الياذة الجزائر) التي جاءت مزيجا من فيض الخاطر ونظم المتون .

ولعل قصيدته المسماة (عيد وحدتي) التي كتبها الشاعر في الاعوام الاولى من الاستقلال تبين هذا النهج الاحيائي عند مفدى زكريا في بناء الصورة فهو يبدأها بقوله

أنا حطمت مزهرى لا تسلني   وسلوت ابتسامتي .. لا تلمني
غاض نبع النشيد ... وانقطع الوحي   وضاع الغنا ... واغفى المغني (1)

يؤكد الشاعر في هذا المطلع تواصل الذات الحاضرة المتأزمة بالذات التي أبدعت أناشيد الثورة التحريرية وغنت ربوع المغرب العربي في الماضي القريب ، غير أنه يصرح ضمنيا بانحسار التجربة الشعرية لديه والرغبة في العودة الى حومة الذات ، الى الوحدة والعزلة ، ملتزما الصمت او مايشبه الصمت مؤكدا عزمه على هجر الشعر . ورغم كون الحديث الى الذات يفتح بابا للهمس الذى يعني الصدق مع النفس – في نظر الدكتور مندور (2) ، الا أن الصورة في هذين البيتين ظلت محكومة بضجيج الخارج ، أعني الشخص الاخر الذى يخاطبه الشاعر بلهجة مؤيدة بمنطق الآمر الذى يتعالى على الآخرين

---

1 – راجع القصيدة في كتاب صالح خرفي – الشعر الجزائرى الحديث – الملحق ، ص 119 .
2 – محمد مندور – في الميزان الجديد – دار النهضة بمصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، دون تاريخ ، ص 69 ومابعدها .

(لاتسلني) ، (لاتلمسني) ، وهو نفسه الموقف الذى يتجلى في التراث (دع عنك لومي) ولذلك فهي صورة لا تنسجم تماما مع الواقع النفسي الذى صرح به الشاعر (حطمت مزهرى) لان صورة تحطيم المزهر تدل على انفعال قوى جاوز حد الاعتدال ، وهذا سبب وجيه للاقبال على نظم الشعر في نظر الاتجاه التأثرى الرومانسي (1) ، لكن الصورة الجزئية في البيت الثاني تنبئ بخلاف ذلك ، فقد غاض نبع الشعر وانقطع الوحي واستسلم الشاعر لصمت طويل ، أضف الى ذلك ان الصورة في الشطر الاول غير مؤتلفة ولا تضيف جديدا الى المشهد لان الابتسامة قد تنسي ولكن لا يستعاض عنها بالسلوى ، فهي ليست شيئا نأسف له . واللوحة كلها تجميعية تضم اشتاتا متفرقة لم تصهرها وحدة شعورية وانما التقطها وعي الشاعر ، وظل يتحرك وفق قانون الخارج لا الداخل أى أنه وقع تحت تأثير الايقاع النغمي الصاخب الذى يحدثه الاطار العروضي لبحر الخفيف كما شغل بالجناس واجراس الحروف في قوله (لاتسلني ، سلوت ، ابتسامتي) دون النظر الى وحدة الصورة وتماسكها . وهذا كله شائع في شعر الاحياء ، فكان شاعرنا وفيا لتلك التقاليد الفنية التي تعتمد المقايسة العقلية والوضوح وربما كان ذلك هو السبب في انتقال الشاعر بعد ذلك مباشرة الى لهجة الخطاب والتقرير في هذه الابيات :

أنا من ردد الخلود نشيدي وشدا الكون للبقاء بلحني
أنا من ألهب الشعور بشعر أزلي كالعارض المرجحن
أنا من علم القنابل والرشاش في الساح ان توقع وزني
أنا من الهم المجاهد روحا فانبرى للوغى يبيد ويفني
أنا من خلد الجزائر في الدنيا ومن لقن ابنها كيف يبني
أنا من أسكر الوجود بأنغامي ومن هز عطفه بالتغني
أنا من هدهد الشراع على نهر دماها بصادحاتي وفني (2)

هذه الابيات تشير بوضوح الى التزام شاعرنا بمنهج الاحياء في جعل كل بيت من الشعر وحدة اساسية مستقلة مكتملة البناء والصورة ، بحيث اتخذ من نفسه التي عبرعنها باللازمة المتكررة (أنا من) مايشبه القطب او المحور تدور حوله جميع الصور الجزئية الاخرى في شكل دوائر مقفلة قد يربطها بالمحور خيط رفيع من الشعور ، الا أنها لا يربط بعضها بعضا بأية وظيفة عضوية . وقد جاءت صورة السحاب العارض في البيت الثاني لتبين صفة جزئية في شعر الشاعر ، ولا يبدو بينها — على فقرها — وبين صورة القنابل والرشاش التي توقع اوزان الشاعر وتنطق بها أية صلة حميمة من شأنها ان تطور الموقف أو تدفع بالحالة الشعورية خطوة نحو النضوج والكمال ، ومثل هذا يقال ايضا في صورة

1 — محمد غنيم هلال — الرومنطيقية — دار الثقافة ، بيروت ، 1979 ، ص 58 ومابعدها .
2 — صالح خرفي — الشعر الجزائرى الحديث — الملحق ، ص 119 .

المجاهد الذى انبرت روحه تقاتل في الحرب ، وفي صور اخرى قد يتضمنها المقطع الشعرى، الا انها تفتقر الى الوثبة الخيالية التي تؤلف بينها في مشهد متجانس .

وفي مقطع لاحق من هذه القصيدة يهدأ صراخ الشاعر ويحاول أن يقدم صوره في اطار متماسك بأن يسبر أغوار نفسه حيث تنبع الصورة الشعرية فيقول :

كنت(للوحدة) النداء المدوى   فكيف للخلف أرهف اليوم أذني
مذ تراءى الشقاق حطمت كاساتي على مبسمي واحرقت دني
مذ رأيت السفين يجرفها اليم لسوء المصير أغرقت سفني
مذ رأيت الغصون ينعى بها البوم تجافيتها وودعت غصني
وتقززت من زهور رباها   قرفا بعد أن أصبن بنتن
ورأيت الرؤوس طافت بها حمى الكراسي ونالها مس جن
فتخيرت في الرقى (سورة الاخلاص) مذ بات غيرها ليس يغني (1)

ولعل الصورة في هذه الابيات من أكثر صور القصيدة تلفتا نحو الداخل ، انها الصورة التي تجسد صراع الذات مع ارثها الخاص . فقد كان الشاعر يغني لاستقلال اقطار المغرب العربي ويهلل لوحدتها الكبرى فتحقق شطر من آماله غير أن الشطر الاخر مازال ينتظر فرصة النضوج ، وكان ينبغي لشاعرنا ألا ييأس ، غير أن بعض الشك بدأ يساوره . واشتد قلقه اثر احداث عابرة كانت امتحانا عسيرا للشعوب المغرب الكبير ، فانحسر مجال الرؤية عند شاعرنا تبعا لذلك متوهما صور الشتات والتفرق والتمزق ممثلة في السفينة التي أخذ يجرفها تيار اليم العظيم ، والطائر الذى هجر الغصن الوديع خوفا واشفاقا من هول العاصفة ، والزهور التي سرى في أوراقها العفن بعد أن قطعتها يد الانسان وابعدتها عن مواطنها في الروابي ، الى ان يصل الى رسم أعنف صورة تجسد تلك الهواجس والشكوك ، صورة الرؤوس المحمومة وقد مسها طائف من جنون بوصف ذلك قمة التدمير والهوس والشطط ، وقد جاءت هذه الصور مجتمعة في سياق البرهان الذى صار يتطلبه الشاعر لاقناعنا بفكرته المعلنة عن العزلة والانسحاب من الحياة الجماعية متوهما أن ذلك التفرد او الانعزال يقوم له مقام التوحيد في العقيدة الاسلامية الذى تعبر عنه اقوى تعبير سورة الاخلاص . وهذا المزج القوى بين العقيدة الاسلامية وفنيات التعبير الشعرى هو من أخص خصائص الصورة الشعرية في هذه المرحلة بالمغرب الكبير وملمح آخر نجده عند أغلب الشعراء المغاربة وبخاصة في الشعر الموريتاني الذى سنعرض له في فقرة لاحقة .

وهكذا يتبين أن الصورة عند شاعرنا لا تقصد لذاتها ، ولا تعني بالكشف او المكاشفة

1 — صالح خرفي — الشعر الجزائرى الحديث — الملحق ، ص 119 .

الخاصة بقدرما هي وسيلة الى توكيد جوهر المعنى وتقويته ، وبدرجة أقل تعد زينـــة وحلية يزين بها الشاعر فكرته ويحلي بها اسلوبه ، وهي بهذا المعنى لا يمكن ان تحتل المقام الاول في الشعر ولا أن تعد تبعا لذلك جوهر الشعر .

واذا جاوزنا الحديث عن القصائد المفردة التي احسب أن ما ذكر يعبر عنها فاننا نجد قصيدة الشاعر الاخرى (الياذة الجزائر)[1] التي نظمها مفدى زكريا لتكون ملحمة مطولة لا تخرج عن هذا الاطار العام في رسم الصورة الشعرية ، ولعلها لا ترقى الى هذا المستوى الفني الذى وجدناه في قصيدته السالفة الذكر . وقد اعتمد الشاعر في هذه (الالياذة) مبدأ الغلو والمبالغة والتهويل الذى شاع في عصر من عصور الشعر العربي (2) مستغلا في ذلك الايقاع الراعد المجلجل في البحر المتقارب الذى يسمح بالانفعالات القوية مما يزيد في تعتيم الصورة كما يبينه هذا المطلع :

جزائر ، يا مطلع المعجزات	ويا حجة الله في الكائنـــات
ويا بسمة الرب في أرضــه	ويا وجهه الضاحـك القسمات
ويا لوحة في سجل الخلود	تموج بها الصـور الحالمـات
ويا قصة بث فيها الوجــود	معاني السمو بروع الحـياة
ويا صفحة خط فيها البقـا	بنار ونور جـــهاد الابـاة
ويا للبطولات تغزو الدنـا	وتلهمها القـيم الخالدات
وأسطورة رددتها القرون	فهاجت باعماقـــنا الذكريات
ويا تربة تاه فيها الجــلال	فتاهت بها القمم الشامخـات
وألقى النهاية فيها الجمال	فهمنا باسـرارها الفاتنـات
وأهوى على قدميها الزمان	فأهوى على قدميها الطغاة

يبدو اهتمام الشاعر في هذه الابيات متمركزا في المعنى الذهني الكلي الذى تمثله تضحيات الشعب الجزائرى وثورته الظافرة ومثله العليا فشغل الشاعر بتكرار هذا المحور عن ملاحقة تفاصيل الصورة المادية التي تحققه ، فالبيت الاول تقرير جاء في صيغـــة تهويل وغلو لا مبرر له فنيا لان معجزات الله عزّ وجلّ مبثوثة في كل مكان واصغر خلقـــه يعد حجة على عباده كما يقول الفقهاء . والبيت الثاني يملك بعض عناصر التجسيد الا ان عناصر الصورة فيه ركبت بشكل متنافر ينفي عنها الايحاء في (بسمة الرب) ، ثم انهارت الصورة في (وجهه الضاحك القسمات) فهذا افراط في التجسيد والتحديد يخلو مـــن الاثارة . لان رسم الصورة الشعرية الناجحة ربما اقتصر على اختيار ((صفة واحدة مميزة للشيء تكفينا لنتذكر المجموع)) كما يقول لويس هورتيك ، أما الوصف التحليلي على حـــد قوله ((وبطريقة التعداد فهو يصرفنا عن ادراك الشيء الى ان نغرق في التفاصيل))(3)

1 ـ مفدى زكريا ـ الياذة الجزائر ـ المعهد التربوى تلوطني ـ الجزائر ، دون تاريخ .
2 ـ انظر : عبد الله بن المعتز ـ كتاب البديع ـ دار المسيرة ، بيروت ، طبعة 3 ، 1982 ، ص 53 وما بعدها .
3 ـ لويس هورتيك ـ الفن والادب ، ص 07 .

فالصورة هنا اما ان تكون محددة تحديدا مخلا بالمعنى ينفي عنها الايحاء كما ذكرنا واما ان تكون معممة تعميما مخلا كذلك الى حد الابهام كما في الابيات الثمانية اللاحقة في المقطوعة الشعرية المذكورة حيث حاول الشاعر تشكيل صوره انطلاقا من أفعال مسندة الى فاعل مطلق ، كالزمان أو ماهو في حكم الزمان ، تشبها باسلوب المتنبي في التعظيم . نجد ذلك في مثل قوله : (بثّ فيها الوجود ، خطّ فيها البقا ، ردّدتها القرون ، تاه فيها الجلال ، أتى النهاية فيها الجمال ، ثم ، أهوى على قدميها الزمان ..) . وتجدر الاشارة الى أن مفهوم الزمن ، هنا ، غامض مبهم لا يرتبط بزمن نفسي محدد ، فالشاعر هنا ، يتحدث عن زمن مطلق سرمدى ، انه زمن اللازمان ان صح التعبير . أما الزمان الانساني المعلوم الذى يتلون بآلام الانسان وافراحه ويرتبط بشريط حياته المميز باحداث جمة مخصوصة ، أى الزمان الذى لا يتكرر فلانكاد نجد له أثرا في صور الشاعر .

وكذلك كان مفهوم المكان عند شاعرنا غامض غير محدد ولا مقيد بشروط نفسية ، ورغم كون الشاعر يتحدث عن وطنه الجزائر الا اننا لانجد اوصافا مخصوصة لذلك تميز هذا الوطن وتجعله في صورة تختلف عن صورة غيره من الاوطان ، بل تكاد تندثر في قصيدة الشاعر المعالم الخاصة بالاماكن الخاصة لتطغى عليها الاوصاف العامة غير المحددة كما في هذا البيت

ويا تربة تاه فيها الجلال   فتاهت بها القمم الشامخات

ولا ريب في أن هذا عمل المخيلة والوجدان معا ، وهو ، هنا ، يتجاوز مسألة وفاء الشاعر لتقاليد شعر الاحياء ، او الوقوف عند صوره وحدوده ، حسب الى أن يصدر عن نوع من الوجدان الجماعي للامة ذى الامتداد الحضارى العريق الذى يرفض أن يسجن داخل الحدود الاقليمية الضيقة التي سطرها الاستعمار الحديث ، ويتمرد على قيودها فيرسم الزمان في شعره امتدادا وتراكما بلانهاية ويبدو المكان فسيحا مترامية بلاحدود مستلهما بعض هذه الاوصاف مما تناثر في شعر أبي تمام والمتنبي والمعرى ، وعلى نحو شبيه بما نجده في اجواء ألف ليلة وليلة ، انه الميراث العظيم لمنجزات الحضارة العربية الاسلامية الذى استهوى روح الشاعر وطبع وجدانه وأثر في تكوينه النفسي السيكولوجي بحيث يظل مشدودا في شعره الى هذا الافق غير المحدود ، دائم الحنين الى مركز الثقل في هذه الحضارة العظيمة رمز العزة والوحدة والسيادة والريادة . وهذا مايفسر ايضا ، اقتباسات الشاعر المتكررة من التاريخ العربي الاسلامي ولاسيما تاريخ المغرب الكبير وذكره الجم لاعلامه النابهين في هذه القصيدة الطويلة ، مما يجعل صوره بعامة تبدو للقارئ غائمة اساسها التجميع والتراكم والحشد الذى يفتقر الى الطرافة والتنويع وحيوية التوزيع ، وكأنه بذلك يحسب مبدأ الانتقاء لما يحصل له من مطالعاته في الشعر العربي

ولا يستند الى خبرة حقيقية في معايشته واقعه . وليس هذا تقليلاً من شأن الشاعر أو انتقاصا من شعره ، بل هو بيان منهج شعري اعتمد في رسم الصورة الشعرية ، وكان له رواج كبير في عصر الشاعر شارك فيه مفدى زكريا شعراء آخرون من ابناء جيله وبخاصة شعراء المغرب العربي الذين ظلوا يرفضون في وجدانهم منطق التشتيت والتمزيق والتفريق الذى اراد الاستعمار الغربي فرضه على الامة العربية الاسلامية ، فكان شعر هؤلاء الشعراء جميعا تعبيرا صادقا عن هذا الرفض .

ولعل الشاعر التونسي أحمد اللغماني من ابرز هؤلاء المعاصرين لشاعرنا ، وقد مال هو ايضا الى الصمت بعد صدور ديوانه (قلب على شفة) (1) وصار لا ينظم الشعر الا لماما وفي مناسبات خاصة ، ولعل قصيدته (لقاء) المنشورة بمجلة الفكر التونسية عام 1982 (2) تعد من اصدق قصائده تمثيلا لفنه الشعرى لكونها قد تخففت كثيرا من ضغط الخارج واتجه الشاعر فيها الى الاصغاء لصوت الداخل ، فهي تصور لقاء الشاعر بقريته الصغيرة حيث نشأته الاولى باحدى واحات الجنوب ، ثم هاجر منها الى عالم الشمال حيث المدينة والمدنية في رحلة العمر التي طالت . وعاد اليوم يحضن صباه من جديد ويلم شتات بعضه الى بعض . ومن هنا كانت القصيدة (لقاء) نوعا من المكاشفة الصريحة وهي تصور حوار الشاعر مع ذاته وقد ركب الشاعر فيها ايقاع البحر البسيط الذى يسمح بانسياب المشاعر في هدوء .

يممت حضنك والاشواق تحدوني
ان كنت مشتاقة مثلي فضميني
لا تعجبي من تباريحي اذا اشتعلت
فالشوق شب حريقا في شراييني
هجرت حضنك مغرورا على صغري
اذ كان طيشي بالاسفار يغريني
رحلت ذات صباح مثلما رحلت
عن الخمائل اسراب الحساسين

تكتسب (الواحة) في هذا الخطاب الشعرى المشحون بذكريات طفولة الشاعر قيمة رمزية وترتفع الى درجة التشخيص فتنزل منزلة الام او الحاضنة وتصير جزءا من نفس الشاعر لا تنفصل عنه ، والتعبير عن هذا التوحد واضح في صورة الاحتضان القوى . وتجئ صورة الحريق الذى أذكاه الشوق في البيت الثاني في سياق الاستدلال أو البرهان الذى صار يتطلبه الشاعر لتوكيد المعنى في البيت الاول وتقويته فهي صورة برهانية القصد منها كذلك ان تجلو الاحساس المعنوى في الشطر الاول وتزيده وضوحا ، أما الصورة في البيت الرابع

1 — أحمد اللغماني — قلب على شفة — الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1966 ،
2 — أحمد اللغماني — قصيدة ((لقاء)) مجلة الفكر ، عدد 2 ، نوفمبر ، 1982 ، ص 5 .

فليست تعبيرا عن الفاجعة او الوحشة والوحدة التي قد تسببها هجرة الحساسين وغيابها عن الخميلة ، كما انها ليست استنطاقا للصمت الذى يرين على الحياة كما قد يفسرها بذلك شاعر معاصر بل هي في نظر اللغماني استدلال آخر على غضارة عمره آنذاك وقلة تجاربه في الحياة كما عبر عنه في البيت السابق ، فالشاعر هنا ينطق وفق المنظور القديم للبلاغة حيث تعد الصورة تحلية وزينة يتزين بها شعر الشاعر ، فالصورة هنا خادمة للمعنى وتابعة له تحليه وتؤكده ولا تقصد لذاتها . ولعل الصورة اللاحقة في الابيات الاتية تقوم دليلا على ذلك .

يا واحتي ، طفت بالافاق ملتمسا
وهما يراود أحلام المجانين
ورحت أغزل أوهامي وأنسجها
فكان برد ، ولكن ليس يكسوني
علمت في غربتي ان المحبة لا
تنال لا بتسعير وتثمين

برغم الفروق الواضحة بين تجربة مفدى زكريا التي عرضنالها وبين تجربة أحمد اللغماني في هذه القصيدة ، من حيث ان الاولى تبدو أكثر تغلغلا في التاريخ الحضارى الاسلامي العام من تجربة اللغماني التي تبدو في ظاهرها ذاتية المعنى ، وبرغم الفروق المزاجية كذلك بين الشاعرين ، الأأننا نلاحظ انهما يشتركان معا في تقنية واحدة من حيث توظيف الصورة واعتماد فلسفتها الاحيائية الخاصة .

ينطلق الشاعر اللغماني في ابياته الثلاثة السابقة من منطلق الحكمة والتعقل والرزانة وهي المبادئ ذاتها التي تحكم الصورة الشعرية في التراث الشعرى العربي (1) . وتحكم صوره هنا ايضا . لقد كان الشاعر ينسج طيلة رحلة اغترابه حتى تكون عنده من الكسب والمعارف والعلاقات الاجتماعية مايشبه الثوب او ماتوهمه ثوبا نافعا ، فاذا هو ثوب من نوع خاص انه لا يفيد حتى في ستر صاحبه . وهكذا تظل القيمة الخلقية ذات دخل في بلاغة القصيدة ، ويظل القصد النفعي الذى يحكم منطق العلاقات الاجتماعية يلاحق الشاعر في ادق خصائص شعره الفنية ، وهذا مايقصد ، عادة ، باحتكام الشاعر الاحيائي الى العرف والتقاليد السائدة في التراث ، او الخضوع لمنظور المجتمع ، وهو ماكنا نعبر عنه بكلمة (الخارج) في صياغة الصورة الشعرية . وتستمر صور القصيدة على هذا النحو من البناء الذى يعتمد غرض الاستدلال وبيان الحال وتحلية المعنى الذهني وتقويته ، متخذا من فكرة (الاصلاح) اساسا ومنطلقا . الامر الذى يدفع الشاعر الى المبالغة غير المقبولة كما يبدو في هذه الابيات من بدايتها .

1 — راجع : مصطفى ناصف — نظرية المعنى في النقد العربي — دار الاندلس ، بيروت 1981 .

انى رأيت عيون الله مغمضة عنا برغم الضحايا والقرابين
فكيف يحظى بعين منه راضية والعدل يقضي بقسطاس السكاكين
والحق تغتاله الايدى التي كتبت ميثاقه وحمته بالقوانين
وحرمة الدين يلهو بها أئمتنا لىّ الطغاة لاعناق المساكين
حتى البطولات ما عادت متوجة في ساحة النصر ابطال الميامين
بل أصبحت في صدور البعض اوسمة
كحلية في نحور الخرد العين (1)

ولم يخرج شعراء المغرب الاقصى من ابناء الجيل الذى نتحدث عنه عن هذا النهج الشعرى الاحيائي في رسم الصورة ، بل كان هؤلاء مثل زملائهم في الجزائر وتونس أوفياء لهذا المنهج فيما نظموه من شعر يعكس تمسكهم الشديد بمقومات الصورة الشعرية في التراث والرغبة في بعثها حية قوية . ولعل أهم من يمثل هذا الاتجاه بعد الزعيم علال الفاسي الشاعران محمد العلوى وحسن الطريبق قبل تألق جيل الشباب امثال عبد الكريم الطبال ومحمد المومني واحمد المجاطي وغيرهم .

واذا نظرنا على سبيل المثال لا الموازنة في قصيدة (تحية) (2) التي نظمها محمد العلوى في مباركة الجيش العربي اثناء احداث حرب اكتوبر ، نجد الشاعر يضع النموذج التراثي في قصيدة (فتح عمورية) لابي تمام نصب عينيه ، بل هو يضيف اليها قصيدة أحمد شوقي التي عارض بها قصيدة ابي تمام ، يقول العلوي :

الله أكبر ان النصر يقترب وجيش صهيون من سيناء ينسحب
قد زلزل البغي وانهارت قواعده
والارض من تحته أحشاؤها لهب

بعد هذا المطلع تتوالى الصور في قصيدة العلوى على نمط الصورة في شعر ابي تمام يتعقبها الشاعر بالزيادة والنقصان والتعديل ولكنه قليلا ما يخرج عن محورها ليقع في نماذج اخرى من قصائد التراث المشهورة :

لله أبطال مصر في تدفقهم
عبر القنال وبحر الموت يصطخب
مدوا اليهم جسور الموت فاغرة
افواهها حية في زحفها العطب

1 ــ أحمد اللغماني ــ قصيدة " لقاء " ، مجلة الفكر عدد 2 ، نوفمبر 1982 ، ص 5 .
2 ــ محمد العلوى ، قصيدة " تحية " العلم الثقافي ، المغربية ، الجمعة 19 اكتوبر 1973 ، ص 10 .

دبت عليها جبال وهي ثابتة
لم يثنها سبب واه ولا طنب
مادت وقد سمعت : الله أكبر في
عرض القتال كما لومسها الطرب
وكالقضاء وكالطوفان مندفعا
تدفق الجند في سينائه يثب

وفي هذا الشعر يتحول الموت الى صور بحر يموج بالاجال ، (وقديما حذرت العرب من ركوب البحر) ، ويصير جسر التعب عند أبي تمام الى (جسور الموت) بل حيات تنفث السم من افواهها ، تشدها حبال واهية هي الحبال التي تشد بيت الشعر من أسباب وطنب ، الا انها مع ذلك استطاعت ان تحمل على ظهرها جبال الدبابات التي عبرت الى الضفة الاخرى من القنال . وأفاد التشبيه في البيت الاخير توسيع دائرة المعنى وتقويته في اطلاقه واستغراقه كأنه حكم القدر ، ويستمر الشاعر في الاعتماد على ماحققته الصورة الشعرية في التراث في التعبير عن موقف معاصر رغم اختلاف المكان وتباعد الزمان ، وهو مايبين كون الشاعر الاحيائي يعيش في الماضي أكثر مما يعيش فنيا في الحاضر وانه يكتفي من الصورة بما يدل عليها في الظاهر وقلما يكلف نفسه عناء الغوص الى الاعماق التي يندر ان يتشابه في تيارها الجارف الماضي والحاضر فضلا عن ان يتحدا ، ولكن شاعرنا لم يمنعه ذلك من ان يرى في الجولان صورة طبق الاصل من تلك التي حدثت في (عمورية) ، فيعيد الى أذهاننا صورة الحريق المهول وكأن حركة الزمان بالنسبة اليه لا معنى لها :

وغضبة العرب في الجولان ملحمة — تنهد من هولها الكثبان والهضب
لم يبق فيه مكان غير مشتعل — ولا معاقل الا وهي تلتهب
كأنها الليل صبح من تأججها — وجند صهيون في بركانها حطب .

ولا تختلف قصيدة (عودة المحارب) (1) التي نظمها حسن الطريبق في المناسبة نفسها عن سابقتها الا في الاطار العام الذي يعني الوزن والقافية ، أما التشكيل اللغوي ونمط البناء ، والمادة التي تكون الصورة الشعرية نفسها وتتحكم في توجيهها ونموها فهي ذاتها التي شاعت في التراث ، غير ان المثل الاعلى لشاعرنا هذه المرة نماذج اخرى غير قصيدة أبي تمام وبخاصة نموذج المناخ في الشعر البدوي الجاهلي يقول حسن الطريبق:

عاد المحارب يقرع الاجنادا — ويح العداة اذا المحارب عادا

1 — حسن الطريبق ، " عودة المحارب " العلم الثقافي المغربية ، 19 اكتوبر 1973 ، ص 10 .

يأتي الديـار وقد تضاعف خطبـها
زمـنا وزاد مـع الشـكاة عـناد ا
يلوى عـن الذل المقـيم عنانـه
ويعـود يقـدح الخـلود زنـاد ا
يحـيا الرجاء به وقد قطـع المـدى
عبر التـلال وجـاوز الاطـواد ا

ومن الواضح ان حركية الخيال عند الشاعر في هذا المقطع — كما هي عند العلوى وعند شعراء الاحياء بعامة تتحرك في نطاق التراث وتكاد تتوقف عند نماذجه حسب ، وان الحاضر بالنسبة اليهم ليس الا حالات تتقلص حتى تصير اجزاء صغيرة تكرر جزئيات الماضي الذى هو أعمق وأشمل ، أليس الماضي هو الذى ولد الحاضر ؟ ووفق هذا المنطق تتجمد حركـة الزمان ، ولا يؤثر الانسان تغير المكان (المداة) هم المداة وصور الشعر الجاهلي بكل خصوصيتها تعود بقوة (يقرع الاجناد ، يأتي الديار ، يلوى عن الذل المقيم عنانه ، جاوز الاطواد) . الشاعر هنا يستمد صوره من مخزونه في الشعر العربي القديم ، بل يقتبسـها اقتباسا يجعل من شعره صورة اخرى مكررة من ذلك الشعر . وتلك خاصية اخرى مـن خصائص الصورة الشعرية في هذا الاتجاه ويكاد المعجم اللغوى نفسه يشير الى النمـاذج المشهورة في قصائد الجاهلين كما في المقطع السابق أو في هذه الابيات من القصـيدة ذاتـها :

سار وا الغداة الى الوغى وساحها   يتدافعون الى العلا استشهادا
يتخطفون من العدا آجالـهم   ويوزعـون عليهم الاحـقادا
تتلهف الاشواق في نبضاتـهم   وترف في اهدابهم ميـعادا
يثبون في صبوات زحفـهم عـلى
صهيون في غضب يدك عـمادا

وقد يبدو تحديد زمن هذا الشعر صعبا بالنظر الى العرف اللغوى الذى يحتكـم اليه الشاعر والصورة التقليدية التي يوظفها ، ولولا كلمة (صهيون) التي تشير الى الصراع العربي الاسرائيلي في الحاضر لما كان في هذا الشعر أىّ معلم فني أو لغوى ، أو أيـة ميزة خاصة تعين الدارس على تحديد العصر الذى نظمت فيه هذه القصيدة . ولا شك في أن هذه صفة اخرى او سمة اخرى من سمات الشعر العربي في هذه الفترة المبكرة بعـد استعادة اقطار المغرب الكبير استقلالها .

وكذلك الشأن فيما وصلنا من نماذج الشعر الليبي المعاصر ، فهي توكد ، على قلة مابين ايدينا منها ، امتداد هذا التيار الاحيائي ذي المنزع الاصلاحي الخطابي واستمراره حيا فاعلا في شعر حسن السوسي ومحمد حمدان المسمراتي ونوري السودي وعبد السلام مختان سنان وغيرهم . (1)

ولعل في وقوفنا على نموذج او نموذجين من هذا الشعر الليبي مايبصرنا بحقيقة هذا الفكر الاصلاحي فيه ، من حيث التوجه والمعنى ، وكذا تأثره بالصورة الشعرية في التراث الشعري العربي ايام ازدهاره ، بل تقليدها باحتذاء النماذج الرفيعة منه عن قرب واستلهام اجوائها وقوالبها أيضا على نحو قريب جدا مما رأينا عند شعراء المغرب الاقصى .

نجد ذلك واضحا في قصيدة الشاعر حسن السوسي التي تقدم بها الى مهرجان الفاتح الشعري في يونيو 1981 ونشرتها مجلة الفصول الاربعة بعنوان (تلتقي الارض هاهنا والسماء) (2) . وهي تسمية اخذت من شطر بيت ورد في القصيدة على عادة القدماء في تعيين قصائدهم . وقد وقع اختيار شاعرنا هذه المرة على نموذج الشاعر الاسلامي ابن قيس الرقيات في قصيدته التي دعا فيها الى العصبية القرشية ومدح بها زعيمها مصعب بن الزبير ومطلعها :

أقفرت بعد عبد شمس كداء ... فكدى فالركن فالبطحاء ...

والى قريب من هذه الصورة الاستهلالية القديمة في تعداد الاماكن واثارة الانفعال بالذكرى والتذكر يكون مطلع القصيدة عند شاعرنا حسن السوسي مع اختلاف شكلي في ذكر الاماكن :

ياهضاب الجولان .. ياسناء ... ذكريني .. فانني نساء
أفما كان لي اليك انتساب ؟ ... افما كان لي اليك انتماء
وصلتنا وشيجة العرق والدين ... وانا في كل شيء سواء
كيف حال الزمان بيننا الان ... وكيف الاصباح والامساء ؟

يحاول الشاعر هنا ان يجمع بين الموقف القديم والموقف الحديث للامة العربية ويلفهما في رداء واحد من الفن فجاءت الصورة عنده احيائية تراثية في قالبها وخيالها بتأثير من ثقافته التي وقفت عند حدود الاعجاب بهذا الشعر القديم ولم تكد تتجاوزه الى ماينبغي للشاعر المعاصر ان يدخله على تلك الطريقة من التعديل والتهذيب حتى يكون

---

1 ـ راجع : مجلة " الفصول الاربعة " ، عدد 15 وعدد 16 ، 1981 .
2 ـ حسن السوسي ، قصيدة " تلتقي الارض هاهنا والسماء " ، الفصول الاربعة ، عدد 15 سبتمبر 1981 ، ص 34 ومابعدها .

قريبا من اذواق جمهوره الذى ابتعد عن الماضي مسافة أجيال ، لكن حسن السوسي لا يحفل بذلك كله اولم يتفطن له فظل خياله يحمل وفق الطريقة التقليدية وظلت الصورة حبيسة الماضي هي تتوارد على هذا النحو :

اننا امة تخيرها اللـه	نمنـها الاشهاد .. والامناء
أمة تحت ظلها أمم شتى	ربتها عقيدة .. واخاء
افكل الذى ورثناه عنها	وحفظناه .. كله انشاء ؟
زخرفات من البلاغة والقول	وسجع يلوكه الخطباء
ماتبقى من الرصافة والجسر ؟	وكيف المها ؟ وكيف الظباء ؟
و(قفا نبك) قد بكينا كثيرا	انما الآن لا يفيد البكاء

والشاعر هنا انما يرفده جناحان او خاطران ، خاطر الفكر الاصلاحي اولا وهو مستمد اساسا من العقيدة الاسلامية السمحة ، (اننا امة تخيرها الله) ، وطعمها الشاعر ببعض الاضافات مثل (وشيجة العرق) أو النسب وهو مستمد اصلا من النموذج المحتذى ، أما الجناح الاخر فيتمثل في القالب الفني الذى تصب فيه الفكرة صبا ، اى في اللغة والتراث الشعرى البلاغي المشترك ، وهو نموذج (قفا نبك) الذى يعني عند الشاعر الاحيائي عنوان الشعر القديم كله ، رمزه وصورته ، وهو عنوان الاصالة والاجادة عنده ايضا ، ويعتبر عن فكرة ثبات القالب الفني ، ويؤدى حتما الى انسداد افق الخيال ، فان الصورة القديمة تكاد تعود بذاتها أو بعد تعديل خفيف كما في قوله :

اثخنتنا الجراح لم يبق عضو	لم تباشره طعنة نجلاء
والرؤوس الكبار لا شئ الا	جمجمات محمومة وادعاء

وقوله ايضا :

لو تربى على المهانة شبلا	فالزئير المخيف منه مواء

فان صورة البيت الاول متواترة في الشعر القديم من مثل قول المتنبي :

قد رماني الدهر بالارزاء حتى	فؤادى في غشاء من نباله

وصورة البيت الثاني تكاد تكون نظما للمثل العربي (جعجعة رحى بلا طحين) ، أما صورة البيت الاخير فهي قلب لصورة الشاعر الاندلسي في بيتيه المشهورين :

مما يزهدني في ارض اندلس	اسماء معتضد بها ومعتمد
ألقاب مملكة في غير موضعها	كالهر يحكي انتفاخا صولة الاسد

ولا شك في ان موضوعنا هنا لا يتسع للموازنة والاستطراد ، اذ لسنا في مجال المفاضلة لان غرضنا هاهنا ، ان نوضح هذا النهج الشعرى الاحيائى الذى عم اقطار المغرب العربي ، والقى بظله على حقبة من ابداعه الشعرى متأثرا بما حدث في الاقطار العربية الاخرى ونتيجة الثقافة التراثية او (التقليدية) كذلك التي يتمتع بها هؤلاء الشعراء وكان لها خطرها في الحفاظ على مقومات امتنا بالمغرب العربي ، هذه المقومات المتمثلة في الدين الاسلامي واللسان العربي والتقاليد الثقافية الشعرية العريقة وغيرها في وقت يعد عصيبا وحاسما ، وقد اشتدت فيه هجمة الاستعمار الاستيطاني الغربي ، وثقلت وطأته على مقومات هذه الامة وبدأ يهددها بالزوال والمحو مما دفع شعبنا في كل اقطار المغرب الى هذا الحفاظ المر والخلق الوعر وهو اختيار سبيل الثورة المسلحة ولسان حاله قول شاعرنا حسن السوسي ايضا وهو يتمثل بيت الشاعر القرشي الذى اختار النسج على منواله :

فلنقل كلنا . . ونحن نوايا	مخلصات نقية بيضاء
" أيها المبتغي فناء قريش	بيد الله عمرها والفناء "

وكذلك يصنع الشاعر الليبي الاخر محمد حمدان المصراتي ، اذ يتوكأ في لغته على المعجم الشعرى العربي القديم ويحتذى صوره واخيلته ويستعير سبيهاته واستعاراته كما هو واضح في قصيدته (مناجاة) التي نظمها بمناسبة ذكرى المولد النبوى الشريف (1) والمناسبة هي عنوان آخر على هذا الاتجاه الاحيائى . وكذا قصيدته الاخرى (الاشراق) التي يبدو من سياقها أنه نظمها بمناسبة (مهرجان الفاتح الشعرى الثاني) ، ومما جاء فيها قوله وهو يخاطب الثورة الليبية وقائدها :

أحببت فيك حياة للألى نهضوا	من صرخة الحق احياء وقد نفروا
لبيك لبيك قد هبت ركائبنا	ياقائد الشعب في لقياكمو الظفر
خفت للقياكمو من كل ناحية	واستغرب الزحف من قد ظنهم قبروا
من روعة المزن اذ اروى بها طله	تحلاء مجدبة للغيث تنتظر
جاءت شآبيبه أحيت منابتها	

واخضر في ساحها — بالكوثر — الزهر .

فالشاعر هنا لم يقف عند حدود التأثر البلاغي واللفظي ، واختيار الوزن والقافية حسب ، بل تأثر بالموضوع نفسه من مدح وتعظيم ثم الدعاء بالسقيا والمطر او الغيث على الارض التي حل بها الممدوح حتى تكتمل صورة الجود ، ويعم الرخاء واليمن والبركة يوصف ذلك من الاثر الديني المعجز والتأييد الغيبي للمدوح ، كما هو واضح في مدائح

1 — راجع القصيدتين في " الفصول الاربعة " عدد 15 و16 ، 1981 ، ص 75 و 235 على التوالي .

الشعراء الامويين والعباسيين . وهكذا يفعل شاعر ليبي آخر هو عبد السلام مختار سنان حين يسدى نصحا الى ابناء امته فاذا بصور الماضي المجيد تترى نماذج للاقتداء حتى تجلو السبيل امام البصائر ، واذا بهذا الماضي يتوحد بالحاضر ويستوعبه وكأن الزمان فيه ضربة لازب ، فيقول :

بئس المصير لمن يبغي لوحدتنا	كيدا نكفنه بالكيد تكفينا
الموت أشرف في ساح الوغى أبدا	والعيش في الذل لا يبقى بوادينا
انا هنا معشر نبغي الهدى أبدا	رغم الظلام الذى يزداد تمكينا
خضنا العلوم كما خضنا الوغى ولنا	في الساحتين انتصارات تحلينا
فان بدا النصر في اقصى مغاربنا	اهدت له الشام في يمن رياحينا
وان بمشرقنا الغالي بدا كدر	تكدر الصفو في اعماق اهلينا
يا أمة العرب صرنا للعدا هدفا	بفقدنا وحدة كبرى تقوينا
يا أمة الذكر قومي انهضي قدما	مانيل بالونى دنيا ولا دينا .(1)

الى آخر هذه النماذج الشعرية التي لو رحنا نتقصاها لخرج بنا البحث من الكثافة الى الاطناب

وقد تكون بيئة الشعر الموريتاني أكثر ترشيحا لاحتضان هذا الاتجاه الشعرى او هذا اللون من التصوير الشعرى الذى يعتمد اساسا على احياء السمات الفنية للقصيدة العربية العمودية او (الكلاسيكية) ان صح التعبير لكون هذه البيئة الموريتانية تعد أكثر بيئات المغرب استقرارا وأقواها ثباتا واشدها عزلة وبعدا عن رياح التغيير او محاولات التأثير . وفي ذلك يقول احد الكتاب الموريتانيين المعاصرين بلهجة اعتزاز تنم عن عتاب رقيق: « في ذلك الطرف الاقصى ، وعلى ضفاف المحيط ووسط رمال تلك الصحراء المترامية الاطراف قام مجتمع متمسك بالاسلام دينا وبالعربية لغة ، مجتمع (أهمل) ردحا من الزمان » (2) . وهذا المجتمع الموريتاني طابعه الاقوى المحافظة على التقاليد بما في ذلك تقاليد الشعر العربي الراسخة فيه عبر القرون ، والمنافسة القوية بين شعرائه في اجادة تمثيلها . ونحن حين نقرأ هذا الشعر الموريتاني الذى قيل في ظل الاستقلال وكذلك بعض الشعر الذى يكتبه الشعراء الشباب في موريتانية اليوم لا نقف عند حدود الاحساس بامتداده في الزمن وتواصله بالشعر العربي ايام النهضة حسب بل اننا نحس تمازجه بكل فنيات الشعر العربي عبر تاريخه الطويل ، واحيانا بتكرار عناصر او لوحات معينة او وحدات فنية قائمة بذاتها مستعارة من تلك الحقب الغابرة .
ففي قصيدة بعنوان (ذكرى) للشاعر الموريتاني المعاصر محمد فال بن عبد اللطيف يصور احداث حرب اكتوبر بين العرب واليهود بوصفها من الامور المصيرية التي صارت محفورة في الذاكرة ، فيقول في مطلعها :

1 ـ عبد السلام مختار سنان ، قصيدة في مهرجان " الاخاء والوحدة " الفصول الاربعة عدد 15 ، ص 105 .
2 ـ أحمد بن سيدى ، " في سبيل رؤية جادة للمجتمع الموريتاني " مجلة الفكر ، عدد 2 ، نوفمبر 1977 ، ص 2 .

لذكرى باسماعنا حـــلوة	على مثلها صائم افطـــرا
أتانا بها رمضـــان فـــما	ألـذ واحلى وما اعطـــرا
وبالبشر وافت فواها لـــها	فبالتبر قد حـق ان تسطـرا (1)

ان اهتمام الشاعر بالقضايا المصيرية لامته يعد من اقدس واجباته فهو عضو في جسد هذه الامة ، وقد وفق الشاعر في اختياره زاوية الرؤية باعتماده (شهر رمضان) المعظم ملمحا فنيا دخل به الى موضوعه فشهر رمضان غني بدلالاته الاسلامية المميزة العظيمة غير ان محل الاهتمام هنا هو البيت الثالث الذى اراد الشاعر به تصوير هذه الذكرى مكتوبة بماء الذهب ، وهي صورة اثرية نفيسة استعارها الشاعر من التاريخ السحيق (المعلقات) أو أتى بها بتأثير من الذاكرة الطبقية حين كان الملوك والاثرياء يتميزون باقتناء أشياء من ذهب ، ولو ابصر شاعرنا هذه الذكرى بعين الواقع المعاصر للامة لجعلها مكتوبة بالدم ويكون ذلك أكثر صدقا واقرب الى روح معاصريه وواقعه . ثم نقرأ له هذا التوازى الجميل الذى كان سمة بلاغية لها ظرفها الخاص في تاريخ الشعر العربي ارتبط بفن المنمنمات هذا الفن الاسلامي المميز بوصفه يجسد طموح الامة الاسلامية وأحلامها في بلوغ الكمال الذى اوحت به العقيدة الاسلامية في نعيم الآخرة !

عبور الكماة لمتن القـــناة	بعزم الثبات وحزم العـــرى
تثير القتام ، تنير الظـــلام	تسير الامام كأن لا ورا
غداه بدا نصرنا ظاهـــرا	فاسفر كالصبح اذ اســـفرا
وأدبر جند العدا خائبا	فأدبر كالليل اذ ادبـــرا
اذا كان أسد الشرى في الورى	فقومك ـ والله ـ اسد الشرى

نرى هنا كيف يسهم هذا التقطيع والترجيع والتوازى في توزيع نغمات البحر المتقارب المنتظمة في تصاعدها ـ كيف يسهم ذلك في اداء وظيفة تصويرية لنموذج الجيش المثال هذه الصورة التي طالما ألفناها في الشعر القديم يؤكدها الشاعر بمعجم انتقائى جدا أثير في تراثنا الشعرى ويعضدها بمشاهد صارت تنزل في نفوسنا منزلة الثوابت (تثير القتام تسير الامام ، تنير الظلام ، أسفر كالصبح ، أدبر كالليل) حتى يصل الشاعر الى قمة هذا التصوير الذى ارتبط بقيم التراث في صورة البيت الاخير (أسد الشرى) بوصف ذلك أعلى مراتب الشجاعة والهيبة والجمال ان لم نقل الكمال ايضا متمثله في (الاسد) . على الرغم من كون هذا الرمز لم يعد له وجود في وقتنا . ويؤكد الاطار الكلي ـ كما قلنا ـ الصورة المطلقة مسبقا للجيش الذى يقهر العدو ولا يقهر ، وهذه ميزة اخرى تميز الصورة الشعرية في هذه المرحلة بالمغرب الكبير وتؤكد الطابع الخاص الذى يربطها بالتراث الشعر العربي

---

1 ـ خليل النحوى ـ مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1979 ، ص 20 و 21 .

بل ان الشاعر محمد فال بن عبد اللطيف يرتفع فوق حدود الزمان التعدادى او التقويمي فيعيد صورة النصر في الماضي ويجعل لحظة النصر الاسلامي قريبة ، واصقاع العالم الاسلامي واحدة ايضا وهذه لفتة فنية لها مدلول معاصر قوى فيقول :

هجمنا على ثكنات العدا هجوم علي على خيبرا

• • • • • • • •

هجمنا عليهم فماذا ترى ترى ساقطا في الثرى عفرا
وثار وهار على وجهه سجود المصلي اذا كبرا

وقد يبدو — للوهلة الاولى — ان الصورة الاخيرة (سجود المصلي) غير منسجمة مع المشهد الكلي الذى يؤكد هزيمة اعداء الاسلام الذين يكيدون له كيدا ، الا انه — من موقع تصويرى — يمثل قمة التصاعد في الموقف النفسي بالنسبة للمجاهد في سبيل اعلاء العقيدة الاسلامية ، لكون هذا الجهاد لا يقف عند حد الذود عن حرمة الدين حسب بل هو تعبير عن الغاية القصوى من الوجود وهي العبادة وتتويج لاعلى مراتب العمل رضا عند الله وهو الجهاد بالنفس ، فهي — اذن — تعبير حسي عن الاتحاد مع الله ونفض اليد من متاع الدنيا بالرجوع اليه .

ومثل هذا التوحد بين الوطن والاسلام والعروبة نجد ابهى صورة عنه في قصيدة الشاعر الموريتاني الاخر فاضل أمين بعنوان (نوفمبر والتاريخ) التي تغنى فيها بعيد استرجاع موريتانيه استقلالها في شهر نوفمبر سنة 1960 :

اصدع نوفمبر ينصت الثقلان واسمن فذكرك فوق كل لسان .
ومما جاء فيها هذه الصور المستوحاة من تاريخ الاسلام الحي :

هل يعلم الطلقاء أنك زرتنا والليل مطبقا صبحنا بجران
فرددت غائلة البغاء ومالنا لولا طلوعك بالبغاة يدان
أيام تنطق بالفتوح سماؤنا والارض يرضعها الهدى بلبان
أيام يعصف بالغواية مصحف ويضئ وجه الارض نصل يماني
وعلى الرمال هنا تهجد قانت ومن النخيل تلاوة القرآن
أقدم نوفمبر فالعشيرة حضر وقلوبها حصن من الايمان (1)

ولعل اول مايلفت انتباه الدارس في هذه الابيات هذا البيان المشرق الذى يعتمد الانتقاء الشديد للمعجم اللغوى والانسياب العفوى التلقائي في نغمات البحر الكامل تعضدها مقدرة حقيقية على النظم والاتيان بالجزالة دون اسفاف اوتكلف ... [illegible]

---

1 — خليل النحوى — مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر — ص 24 .

بعامل التطور أو تغير الذوق مادام الاصل كريم ومعطاء ولهذا وجدنا الصورة مشعة من مواقع ثابتة ، (ردت غائلة البغاء ، تمطر بالفتوح سماؤنا ، الارض يرضعها الهدى ، يعصف بالغواية مصحف ، يضيء وجه الارض نصل يماني) ويبلغ هذا التساوق والتسامق في التصوير ذروته عند البيت ماقبل الاخير حيث يسري هذا التوحد الكلي من الانسان الى الجمادات نفسها ويبسط سلطانه على الطبيعة الصامتة فيجعلها ناطقة

وعلى الرمال هنا تهجد قانت
ومن النخيل تلاوة القرآن

ان صور المجد الاسلامي ومواقف العزة فيه دائمة الحضور على امتداد التاريخ الاسلامي الطويل ومتلبسة بالحاضر الذي يستمد منها معنى وجوده ومصدر قوته ووحدته باقطار المغرب الاسلامي ، وهنا حقيقة يعز اغفالها وتتصل بتصور المغاربة حقيقة اللغة العربية — لسان حالهم — في علاقتها بالاسلام ، لان ارتباط هذه الاقطار بالاسلام — عقيدة — شكل ومايزال يشكل مرتكزا وخاصية جوهرية في صياغة مفهومها الخصوصي للعروبة يدق فهمه — كما يقول السيد أحمد المديني — عن المشرق الذي ينظر الى المغرب بوصفه تابعا أو هامشا وتؤكد دراسة الشعر العربي بالمغرب في هذه المرحلة ماذهب الى تأكيده السيد أحمد المديني من ((أن هنالك تداخلا عجيبا بين صيغتي العروبة والاسلام هنا لا يقبل الفصل ، ولا يكاد يعترف بوجود الواحدة دون الاخرى)) (1) وهذا هو السر في تواتر الصور الاسلامية والالفاظ الدالة عليها في هذا الشعر كالجهاد والطهر والكفر والبهتان والشرك والتلاوة والقرآن والايمان وغيرها . . . . ومجمل القول أن المعنوى الاسلامي هو بمثابة الروح في كل صورة بيانية او بلاغية ينشدها الشاعر بالمغرب الكبير في هذه الفترة كما في هذه الابيات من القصيدة ذاتها :

يا أيها الحكم الذي ملأ الذرى عدلا وكان لها جناح أمان
وحمى المضارب م الدخيل وخقها
أوفى ، وطهرها من البهتان
عش بالشعوب وللشعوب فانما
باليمّ وحي سكينة الربان

. . . .

والمغرب العربي أصبح يومه بدرا تحصنه يد الرحمن
جلى وشيجته واعلن ماردا بالعز رفض وصاية الشيطان

1 — أحمد المديني — في الادب المغربي المعاصر — ص 15 .

وهذا التلاحم الكلي بين الاسلام بوصفه عقيدة وروحا وبين رصانة العبارة اللغويـــة وديباجتها وتساوقها المبدع في قصيدة الشاعر الموريتاني هو الذى اوحى باستمرار هذا الشكل الشعرى الذى يعتمد صهرعناصر البيان الموروثة على ذلك النحو من الدمج اللا محدود بين لحمة الاسلام والواقع المعيش ، وافضى الينا بهذا الرباط القوى بين اجـزاء النظم وتوحدها بتجربة الشاعر الاقليمية وهذا انعكس في الصورة الشعرية وفي الاغـتراف من قاموس القرآن الكريم والشعر القديم ، ثمة اذا انسجام كلي في وقف الشاعر الحضـارى الفني نجده محققا في هذا الشعر الموريتاني المعاصر . وهو مايجعلنا نقول مع السـيد احمد المديني : نعم ان المشارقة يخطئون فهمنا عندما يعدوننا مجرد تابعين للمشـرق ويندهشون في الوقت نفسه لكوننا نخلط — في رأيهم — بين مسائل الاسلام وهو عقـــيدة وبين العروبة بوصفها انتماء عرقيا (1) ، فعروبة المغرب انما هي عروبة الاسلام ، أضف الى ذلك ان هاجس اجتثاث هذه الاصول المغربية قد مارسه الاستعمار الغـــربي ولا يزال يمارسه في العصر الحاضر ، وهو مازاد من تعلق شاعرنا بكل ماهوعربي اسلامي بالمفهوم الذى سبق . يقول فاضل أمين في القصيدة ذاتها

امس انتظرتك والزمان مكشــــر
ويداى تنبش عن حطام كـــــياني
وجحافل الاعداء تغرق في دمي
وحرائق التقسيم في أجـــــفاني

ويقول شاعرآخر هو خليل النحوى من قصيدة بعنوان (زحفا الى القمم) وجاء الخطاب فيها رمزا لبلاده وقيمها الخالدة :

تفسحي .. هذه الاحراش قد مسحت
فالشوك مابينها زهـــــر وانـــــداء
هذى الوهاد لنا .. هذا البساط لنا
لاالسهل سهل .. ولا الانجاد صحراء
سأخلع النعل من رجلي وارفعـــــها
فالظلم مفترش والنهب حصـــــــباء
الا هل انتبه الاعداء هل اعتـــبروا
اذ في الحوادث تنبيه وايحـــــــاء (2)

نجد في هذه الصور من البساطة والانتقاء والعفوية ماينبئ بصدق المعاناة وعمق التجربة في واقع ميزته مظاهر التدمير الروحي والمادى (ويداى تنبش عن حطام كياني)

1 — أحمد المديني — في الادب المغربي المعاصر — ص 15 .
2 — خليل النحوى — مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر ، ص 52 ومابعدها .

(وحرائق التقسيم في ابخفانيي) فجاءت صور الرفض والاحتجاج هنا قوية دامغة ، كما في هذا البيت على بساطته

سأخلع النعل من رجلي وارفعها   فالظلم مفترش والنهب حصباء

هذه الصورة لا يمكن ان تكون تقليدا لشعر المشرق الذى لم يتعرض اصلا الى تصوير هذا الاستئصال الروحي بمثل ذلك العنف والشراسة والدمار الذى تعرض له شعب المغرب العربي ، لذلك كان الكفاح المسلح هو السمة الغالبة في انتفاضات المغرب العربي ، وعلى امتداد تاريخ الجزائر الحديث بوجه أخص . وفي هذا الاطار من المواجهة والتحدى السافر مع قوى الاستعمار لا يجد الشاعر عندنا متنفسا لتجريب أشكال شعرية جديدة باصالة وعمق ، فالغاية عنده تسبق الشكل ، وهدف الشاعر الاحيائي بمغربنا في هذه المرحلة أن يوظف الادوات المتاحة في الشكل الموروث الذى استقر عليه الذوق والفته النفوس والطباع . ومع ذلك فقد بلغ هذا الشعر الموريتاني في نماذجه الرفيعة درجة النضج الفني في اتساقه واستواء اجزائه وبساطة صوره وأصالتها الساحرة ، ربما أهله ذلك كله لان يكون فسيفساء الشعر العربي في النصف الثاني من هذا القرن .

واذا توضح ، ماهنا ، هذا النهج التصويرى الاحيائي في شعر المغرب العربي الذى كان يصب كما رأينا في تأكيد التقاليد الفنية للشعر العربي القديم أيام ازدهاره ونضجه كما كان يهدف الى تثبيت مفهومي الاسلام والعروبة في مواجهة التحدى الحضارى الغربي القائم على المسخ والتذويب ، فانا نسأل عن المنحى الاخر الذى اتخذته الصورة الشعرية بمغربنا في هذه المرحلة بالذات ، أو بعد ذلك بأعوام قليلة ، وماعساها ان تكون قد أضافته الى رصيدها الاحيائي من مقومات الاصالة الفنية ، والخصوصيات الذاتية التي سمحت باستبانة افق انطلاقها ، واتجاهاتها في مرحلة الصورة الحديثة بعد ذلك .

III

ومن البديهي ان مرحلة تأصيل الصورة الشعرية لم تظهر فجأة ، بل نضجت بفعل معاناة وتجارب حادة ، متفاوتة في جودتها بين شعراء الجيل الواحد ، وهي متفاوتة النضج حتى في انتاج شاعر بعينه ، وهذا اثر من اثر تطور الوعي الاجتماعي والحساسية الثقافية في الامة (1) وقد برز هذا الوعي بالذات اثر المعاناة الاستعمارية ، وتأصل بعد استعادة هذا المغرب سيادته الفعلية وبدأ البحث عن مقومات وجوده الحقيقي لترسيخ هويته الحضارية ، وربما احتاج ذلك الى اختيار كافة مشاريعه الطموحة ، الفكرية ، والسياسية

1 ـ عبد المنعم تليمة ـ مقدمة في نظرية الادب ـ دار الثقافة ، القاهرة ، 1976

والاجتماعية ، ووضعها موضع التنفيذ على أرض الواقع . هذه الفترة — وقد امتدت الى عشرية من الزمان او أكثر — سمحت ، نسبيا ، بنمو الوعي لدى انسان المغرب العربي ، ومكنته من تأمل ذاته قصد ادراك بعض مميزاتها الخاصة في بيئته ونفسه وثقافته ، وهو تأمل لا يخلو من الغوص عميقا في بعض الاحيان الى حد ادراك المتناقضات الحادة داخل هذه الذات الحضارية الراهنة ، والتعبير عنها في صورة الفن . وهي المرحلة اللاحقة لما نريد أن نكشف عنه هنا .

ويعنينا ، في هذا البحث ، ان نرصد هذا التغير والتطور من زاوية التصوير الشعري وما قد يعكسه من رؤية خاصة ، وألوان محلية ، ولوحات اصيلة قد يكون بينها وبين مثيلاتها بالمشرق العربي أواصر الانتماء ودواعي الوحدة والتراث المشترك ، ولكنها تتباين في خصوصياتها وأصالتها . وقد يبدو هذا الملمح الفني عزيز المنال ، الا أن الدراسة التحليلية لنماذج عدة من الشعر بمغربنا في هذه المرحلة ، الذات واختبار مكوناته وفحص نسيجه كفيل بتحديد طبيعة هذا التطور في الصورة الشعرية .

وقد تكون تجربة الشعر العربي بالمغرب الاقصى سباقة الى التجديد الاصيل ، وملفتة لنظر الدارس بجرأتها وحيويتها ، حتى قال أحدهم ، وهو الشاعر المجاطي (ان شعراءنا الشباب قد ولدوا من غير جذر) (1) . وهو يعني بذلك الفراغ الفني الكبير الذى تركه الجيل السابق في مجال الشعر .

غير انه لا يفوتنا ان نشير هنا في ايجاز الى عدد من العوامل الثقافية والحضارية الاخرى التي ميزت هذا القطر الشقيق ، ومكنت شعراء الشباب من استقبال الجديد وتمثله بروح متفتح مما جعل هذا الجديد يثمر في قصائد الشعراء الرواد ، كأحمد المجاطي ، وعبد الكريم الطبال ، وفدى احمد ومحمد بنيس ومحمد المومني وغيرهم .

ولعل في مقدمة تلك العوامل ما نلاحظه في جبلة المثقف المغربي بعامة والمبدعين منهم بخاصة من رغبة في احتضان كل جديد والترحيب به وتجريبه ، وقد يكون ذلك متأتيا من الموقع الجغرافي للمغرب نفسه الذى يمثل تجاور حضارتين متباينتين في طابعهما ومنزعهما ، حضارة الاسلام العربية وحضارة الغرب المسيحية اللاتينية ، وبينهما تنافس شديد ورغبة في السبق والريادة كما نعلم ، وهو ما أثمر قصيدة الموشح قديما . وهذا ملمح قوى الاحتمال اذا جعلنا في الحسبان أن المغرب الاقصى قد سلم من جمود الخلافة التركية ولم يكن مهددا ، بالمقابل ، بالمسخ الثقافي اللاتيني وبفسخ شخصيته حتى ينكفئ على نفسه كما هو الشأن في الجزائر وموريتانية وليبيا ، ومن ثمة لم يكن هناك عداء أو قطيعة بين الثقافتين العربية الاسلامية والفرنسية اللاتينية . بل انتج هذا الجوار تفاعلا

---

1 — أحمد المجاطي ، " جولة في شعر العدد الماضي " مجلة " أقلام " المغربية عدد 6 ، 1964 ، ص 99 .

مثمرا ، وقابلية للجديد نتيجة التلاقح الفكري ، وحتى الوجداني أيضا . وهو مانراه اليوم في العدد الهائل من الكتب والمفاهيم الجديدة المترجمة عن الغرب بهذا القطر فقد كان هناك نوع من التوازن ، اذن ، والاتزان في المنزع الثقافي عند المثقف المغربي بعامة نتيجة اعتزازه بتراثه العربي الاسلامي وامتلاكه لغة قومه التي تؤكد انتماءه من ناحية ، واطلاعه على الثقافة الغربية والفرنسية بخاصة من ناحية أخرى .

أضف الى ذلك صلة المغاربة بالمشرق العربي التي كانت متواصلة على الدوام رغم بعد الشقة ، لوجود احساس قوي بأواصر القرابة والانتماء اليه بالنسب عبر رموز كبيرة .

ونتيجة لهذه العوامل كلها أخذ جيل الرواد بالمغرب الاقصى على عاتقه مهمة النهوض بالحركة الشعرية ، لاسيما بعد استعادة السيادة الفعلية لاقطار المغرب العربي ، وواصل هؤلاء الشعراء الابداع بنفس القوى ، وهو مامكنهم من ارساء بعض التقاليد الشعرية الجديدة في بناء الصورة التي قد نلاحظ فيها بعض المميزات الخاصة الا انها تنسجم ضمن اطار تجربة الشعر العربي بالمغرب الكبير .

ولعل البداية تكون مع الشاعر عبد الكريم الطبال الذي كان شعره حلقة وصل جيدة بين الاتجاه الاحيائي التأثري الذي تمثله قصائد ديوانه (الاشياء المنكسرة) (1) ، وبين الاتجاه التأصيلي الجديد الذي تعبر عنه القصائد المنشورة بعد ذلك ، لما اتصف به شعر هذا الشاعر من خصائص في الصورة تسمح بهذا التداخل والتواصل .

في قصيدة (أحلام عاطفة) التي نشرتها اقلام مغربية عام 1964 يمكننا ان نميز هذا الملمح الشعري الجديد ، ولو أنه جاء في ثوب رومانسي يذكرنا باصالة الصورة في شعر الشابي ، وبتوق الرومانسيين الرواد الى الحرية واكتشاف اغوار المجهول ومعانقة المطلق ، يقول الطبال :

وهناك في كهف عميق خلف غابات بعاد
وقفت بباب الكهف عاصفة تولول في حداد
كالثلج بيضاء الشعور
كالليل سوداء النصير
ياما تهمهم كالمجانين الصغار
ياما تهمهم وهي تحلم بالفخار
ان ينتهي الصفصاف من عليائه فيخر عودا تافها فوق البطاح
أن يسقط البن الذي في عرشه فيضيع في طلل تناوشه الرياح .

1 — عبد الكريم الطبال — الاشياء المنكسرة — دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1974 .

ان يضمر العملاق حتى ينتهي — فيظل ساح البعث يسأل في نواح
اين الاشاوس اني سيساح بلا — شرف الوغى ، اين اصطفاقات الرماح
لكنه حلم العجائز كالضباب
لكنه وهم تلألأ كالسراب . (1)

في هذه القصيدة عدة صور شعرية ، يكاد كل بيت منها ينفرد بصورة جزئية بصرية أو سمعية او معنوية مثل قوله (ياماتهمهم وهي تحلم بالفخار) ، لكن الجديد فيها أنها لم يمسك بها خيال الشاعر لمجرد كونها زينة أو حلية ، او لبيان حال أو تقوية معنى ذهني سبق تقريره ، فهذه الصور هي ذاتها المعنى الشعرى ، بوصفها تؤدى وظيفة الكشف عما في الكون والحياة من سنن ومعان وتغيير دائم يوازنأ ويعادل ماكان ينبغي ان يحدث في عالم البشر حين يحفي عليه الثبات اويستبد به الجور وظلام الطغيان ، والكهف صورة ذلك الثبات والغابات هي الحياة المتجددة النامية والعاصفة هي التغيير الذي ينتقي الاصلح ويعيد التوازن الى الغابة (رمز الحياة) ، ولذلك كان تشبيه الشاعر لهما بالثلج الابيض مرة والليل الاسود مرة اخرى ليس لمجرد التقابل والتضاد بل هو تشبيه الامتلاء يوحي بأبعاد الدلالة الكثيفة للشئ الواحد ، فالصور التي امسك بها خيال الشاعر تمتلك في القصيدة حياة ثرية وعمقا متعدد الابعاد ، وهي مع ذلك صور متسقة متآلفة تخدم الوحدة المعنوية في القصيدة وتنمو وتتطور بنمو الخيط المعنوى الذى يريد ان يبلغ بها الذروة في تصعيد الموقف العاطفي فاذا (الصفصاف يخر من عليائه عودا تافها) ، و (البن يضيع في ظلل) ، و (العملاق يضمر حتى ينتهي) ، لان هذه الاشياء التي تبدو في الظاهر ضخمة فخمة قائمة ، في منطق الشعور على الزيف والتفاهة ولكي يستعيد وجدان الشاعر حالته المتوازنة ينبغي ان يتخلص من وضعية الجذب والتوتر بأن يعيد تلك الاشياء الى حجمها الحقيقي كما ابصرها بعين خياله .

وبذلك استطاع الشاعر ان يرتفع بانتقائه الصورة الايحائية ، ورصده موجات العاطفة واضطراب الوجدان في خضم بحر الرجز الذى وظفه تاما ومجزوءا ومشطورا الى رسم مقطع حركي حي له مايقابله في تجربته الواقعية ، فحقق للصورة معنى الامتلاء ونجح في ايجاد معادل موضوعي لاحساسه وتجربته ايضا ، ولم يضره اختياره المعجم الرومانسي شيئا بل كان الشاعر وفيا لهذا الاختيار عندما شخص مظاهر الطبيعة وجسد بها أشواق روحه المبهمة التواقة الى الحرية وارتياد المجهول ومعانقة المطلق . وكان ذلك غاية التيار الرومانسي الذى ثار على قيود الكلاسيكية (2) وشكل أهم فارق فني بين الاتجاهين الاحيائي والرومانسي عندنا

---

1 ـ عبد الكريم الناصري ، " احلام عاصفة " ، مجلة " اقلام " عدد 5 ، 1964 ، ص44 .
2 ـ راجع : محمد غنيم هلال ـ الرومانطيقية ـ الفصل الاول .

لقد اتجه رواد المدرسة الرومانسية الى رحاب الطبيعة البكر ينشدون في كنفها حريتهم المطلقة من كل قيد ، من خلال توقهم الى التوحد والاندماج في أشياء العالم ، فأطلقوا العنان لخيالهم يصور لهم ماشاءوا من روعة الغامض والمجهول ، ويحاول ان يكتشف وراء كل مظهر بسيط معاني الجدة والطرافة والدهشة . وفي هذا الاطار ينقل ارنست فيشر عن الشاعر الرومانسي (نوفاليس) قوله : ((لابد للعالم من العودة الى الخيال ، ففيه يكتشف معناه الاصلي ثانية . . باضفاء معنى سام على الاشياء العادية ، وبأضفاء مظهر غامض على المألوفة ، وبأضفاء عزة المجهول على الاشياء المعلومة ، ومظهر اللامتناهي على الاشياء التناهية)) (1)

وهذا هو السبب في أن الصورة الشعرية عند شاعرنا الطبال تبدو متلبسة ثوب الحكاية الاسطورية ، لاسيما في شعره المتأخر ، وقد يلجأ الشاعر حينئذ الى الدمج اللامحدود بين الاشياء [illegible] ذلك بوجود وحدة كونية طالما نشدها الشاعر الرومانسي ، او روح خفية تنتظم العالم بأسره ، وقد يتوسل الشاعر اليها بلغة الاحلام ، او لغة الطقوس الاسطورية كما في قصيدته (أصداف) التي يقول فيها :

أن يحلم الشاعر ان يسالم القلاع والرياح
لانه في البدء كان من سلالة الازهار والاد واح
معاقل السلام ، وملاحي الاشواق والانغام
مزرعة الالوان ، مغزل الاضواء والانسام
أن تحلم الشوارع الحزينة المديدة
من بعد الف او يزيد في جنازة بليدة
ان يرسم البركان في لوحتها مشاعل المسيرة
ان يهدر البحر الكبير ، ان يفيض من دواخله الانسان .
لانه في البدء كان مطلق الاشواق لاتحده شواطئ الزمان
لانه في البدء كان صانع الامواج ومحاور المرجان . (2)

الصورة هنا توحي بابعاد أسطورية ، وقد صاغها الشاعر من عناصر الطبيعة البكر ، وهي حبلى بلغة الرمز ، وكأنه يعيدنا الى عصر الاساطير حيث كان الاعتقاد سائدا بأن وراء مظاهر الاشياء العادية قوى غامضة لامتناهية . وكان الشعراء الرومانسيون الاوائل سباقين الى توظيف الاساطير في اشعارهم معتقدين ان الاسطورة ((مازال تيار الخلق فيها يتدفق من النبع)) قاصدين بذلك اضفاء معنى رفيع على الاشياء التافهة ، ومظهرا باهرا على الاشياء العادية ، واسباغ روعة المجهول على الاشياء العادية (3)

---

1 ـ ارنست فيشر ـ ضرورة الفن ـ ص 79 .
2 ـ عبد الكريم الطبال ، " اصداف " مجلة " اقلام " ، عدد 6 ، 1973 ، ص 120 .
3 ـ ارنست فيشر ـ ضرورة الفن ـ ص 65 ومابعدها .

لكن شاعرنا يظل مع ذلك معنيا بقضيته الاولى في واقعه المتأزم الذى هو في حقيقته واقع الانسان العربي بصفة عامة

فانني احــلم ان اهدم الجـــدار والاســوار

. . . .

ان ارسم الاصل الذى يلد ســـائر الصـــور

ان اكســـر الاصداف عــن عرائـــس الـــدرر (1)

ولعل السيد القرقوزى على صواب حين يقرر ان الشاعر الطبال ((رغم التصاقه الشديد بمقومات اللوحة الحزينة التي تشكل افرازات الواقع الحيّ كثيرا مايحاول ان يسمو فـــوق قتامة الواقع المتعفن ، بفعل حرارة الحياة ولهيبها المتأجج في داخله الذى يدفعه الى ارتياد الافاق الرحبة المشرقة)) (2) .

ولعله من النادر ان نجد بين شعراء المغرب العربي في هذه المرحلة من يحســـن الغوص بعيدا في اعماق التيار الرومانسي لاخراج الصورة الشعرية بمثل تلك القدرة والاصالة والوحدة الشاملة . ويمكن القول ان بيئة الشاعر التونسي نفسها بما لها من رصيد قوى فـي شعر الشابي لم يستطع شعراؤها ان يواصلوا الابداع بذلك النفس الشعرى الاصيل الـذى تجلّى بوضوح في شعر الشابي . وقد تكون تجربة الشاعرين منور صمادح ونور الدين صمود من اهم المحاولات الشعرية في هذا السبيل .

والمتأمل في تجربة صمادح الشعرية كما هي في قصائد ديوانه (نسر ونصر) (3) ، وديوانه الاخر (السلام على الجزائر) (4) يدرك ان الشاعر يترسم في بناء صوره نمـــوذج الصورة في شعر الشابي ، من حيث اعتماده المعجم اللغوى الرومانسي الذى يأخذه من عناصر الطبيعة البكر والرغبة في ارتياد المجهول كما في قوله

في صراع الحياة أحيا وامشــي	في صميم الجبال كالزلـــزال
أنا أحيا مع الطموح المجـــلى	في طريق الصخور والاوحال
ملء روحي مجاعة ليس تخـــبو	وعطاش يصب من جـريـــالي
لي جناح من الهوى وجـنـــاح	من حنين يرف بالامـــال (5)

لكن المعجم اللغوى وحده لا يكفي لصنع صورة جيدة ، اذ لابد من طاقة اخرى تذيب عناصر الصورة المختلفة وتعيد تشكيلها وفق وحدة كونية شاملة ، تلغي الحدود بين ماهو انساني وماهو غير انساني وبين العام والخاص والآني والمطلق ويتكشف روح التجانس جليا

---

1 ـ عبد الكريم الطبال "اصداف" ، مجلة "اقلام" عدد 6 ، 1973 ، ص 120 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 119 .
3 ـ نور صمادح ـ نسر ونصر ـ الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1972 .
4 ـ نور صمادح ـ السلام على الجزائر ـ دار الكتب الشرقية ـ تونس ، 1972 .
5 ـ نور صمادح ـ نسر ونصر ـ ص 110 .

في الاشياء التي تبدو في الظاهر متباعدة جدا ، وذلك يحتاج دون شك الى طاقة الخيال المبدع ، الخيال الذى يؤلف بين الاضداد ويرى الوحدة في الشتيت ، وهومايفتقر اليه شعر صادح الذى يبدو اقرب الى الاتجاه الاحيائي من هذه الناحية ، فقد نسب الصراخ الى الحياة وهو معنى يأباه الاحساس الرومانسي المرهف الذى يرى في الحياة معاني الهمس والمناجاة والتودد (1) . كما جاء التشبيه في كلمة (الزلزال) مبالغا فيه فاقدا معناه الحقيقي ، وانحدرت الصورة في قوله طريق الصخور والاوحال ، الى النثرية الخالية من التكثيف ، ثم ذكر في البيت الثالث صورة غير مؤتلفةبين (المجاعة وتخبو وعطاشر) والامر بعد ذلك ليس في الاكل والشرب على وجه الحقيقة ، ويمكن ان يقال مثل هذا في (جناح من هوى وجناح من حنين) ، فالشاعر هنا يستمد معجمه من التراث الرومانسي ويتعامل معه بذهنية شعر الاحياء فتأتي الصورة مفككة جزئية تفتقر الى الوحدة الشاملة . يقول صادح في قصيد (تحـد) :

أأنثر في الدرب غض الورود	واجني من الورد وخز الابر
لعمرى ذلك لؤم الحياة	واثم الزمان واحدى الكبر
لقد تخمد الريح وقد الشموع	ولكنها لن تضير القمر
وفي فتنة الغول كم من مريب	وكم هوس في شعاب الفكر (2)

والشاعر هنا ، اذ يستعير هذا الاطار العروضي الفضفاض من قصيدة الشابي (ارادة الحياة) يتوهم انه قد احاط بالوثبة اللغوية هناك وحصل امتلاء الصورة كما في قول الشابي :

(وفي ليلة من ليالي الخريف ، مثقلة بالاسى والضجر)
(سكرت بها من ضياء النجوم ، وغنيت للحزن حتى سكر)

وكقوله ايضا :

(وشف الدجى عن جمال عميق ، يشب الخيال ويذكي الفكر)
(ومدّ على الكون سحر غريب ، يصرّفه ساحر مقتدر)
(وضاءت شموع النجوم الوضاء ، وضاع البخور ، بخور الزهر)
ورفرف روح غريب الجمال ، بأجنحة من ضياء القمر) (3)

ولعل الشاعر التونسي الاخر ، نور الدين صمود اقرب الى مسألة التطور الشعرى من سابقه . فقد قدم في ديوانه الاول (رحلة في عبير) (4) مجموعة من القصائد المتنوعة في ايقاعها ومبناها ، حاول فيها ان يفيد من انجازات الصورة الغنائية باتجاهه الى التوظيف المعجم الرومانسي الذى يستوحي اجواء الطبيعة الرحبة حينا ، واقتباسه من المعجم الغنائي

---

1 ـ خليفة محمد التليسي ـ الشابي وجبران ـ الدار العربية للكتاب ، بيروت ، 1984 ص89 ومابعدها .
2 ـ منور صمادح ـ نسر ونصر ـ ص 112 .
3 ـ راجع : قصيدة الشابي " ارادة الحياة " .
4 ـ نور الدين صمود ـ رحلة في عبير ـ الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1969 .

في الشعر العربي حينا آخر . يقول في قصيدة (عيناك جدولا نبيذ)

عيناك ياحبيبتي فراشتان حلـــوتان
عمرهما اخضــــرار
لؤلؤتان تشرفان من صفارة المحـــــار
لم تشبعا من زرقة البحار
حمامتان تبحثان، تسألان
عن دفئ وكر هادئ مسيئ بالحب والحنـان.(1)

غير اننا نلحظ في الصورة نوعا من الانطباعية في تكديس النعوت والاصباغ والتركيز على الرؤية المباشرة التي تعتمد على الانبهار البصري اكثر مما تعتمد على الكشف والاستبطان وكأن الشاعر قد تأثر ببعض أشعار اليرنا سيين في هذا الوصف (الموضوعي) (2) ، واحيانا تبدو هذه الانطباعية متأتية من التراث العربي مباشرة كما في قوله :

عيناك مخبآن للجين والنضار
وزورقــــان أخضـــران
عليهما حمولة من البـــهار

وهو في هذا انما يترسم خطى ابن المعتز في قوله المشهور في وصف الهلال :

انظر اليه كزورق من فضة قد اثقلته حمولة من عنبر

ومن الطريف، ان نذكر تعليق الدكتور مصطفى ناصف على هذا البيت حيث يقول : ((امرأة جميلة ذكية الرائحة في حركة ثقيلة لثقل اردافها ، هذا هو رمز الهلال)) (3) ولا شك في ان هذا التفسير لرمزية الهلال هنا يتفق تماما مع الصورة العامة في قصيدة صمود التي هي في موضوع المرأة أيضا وقد استفاد منه الشاعر رغبة في الحصول على الصورة البصريـــة الشمســية .

وثمة عنصر آخر حاول صمود ان يفيد منه كثيرا في رسم الصورة وهو عنصر الحكاية او القصة والاسطورة ، فجاءت محاولته مصيبة احيانا ومضطربة في غالب الاحيان الا انها تجربــة ذات قيمة بالنظر الى ماستثمره بعد ذلك في شعر الجيل اللاحق ، يقول نور الدين صمود في القصيدة نفسها

في شاطئ صخوره مـــن مرمر

---

1 ـ نورالدين صمود ـ رحلة في عبير ـ ص207 .
2 ـ محمد غنيم هلال ـ النقد الادبي الحديث ـ دار العودة ـ بيروت ، 1973، ص415 .
3 ـ مصطفى ناصف ـ نظرية المعنى في النقد العربي ـ ص125 .

ورمـــــله من عنبر
تلوح في اعماقه جزيرتان
لم تخطرا في خاطر السـفن
لم يستقر في شطيهما شـــراع
السندباد مر من قربهما في رحلة الضياع
وفي زمـن امحـي من خاطـــر الزمـــن (1)

هذا العنصر القصصي يتحول في بعض قصائد صمود الى حركة أساسية تنتظم اجـــزاء اللوحة وتوحدها في بناء عضوى متماسك على نحو قريب مما رأيناه في شعر عبد الكريم الطبال من ذلك قصيدته الطويلة (مأساة سيزيف) (2) وقصيدة (سياج الحب والازهار) (3)

والقصيدة الاولى قوام الصورة فيها تطور الموقف النفسي او الشعورى لدى الشخوص الذين اختارهم الشاعر لتمثيل الحدث المأساوى الرمز ، هؤلاء الشخوص الرمزية يقدمهم الشاعـــر في مطلع القصيدة قائلا :

في ظلام الراحة الدكنا ، صـــرار يغني
في بحور من غنـــاه
وأنا والنملة العجــرجاء نجــــرى
خلف زاد الغد ، ياطول العـــــناء
وأنا أحسب ان القط عنوان الحـــقارة
دأبه ان يأكل القوت وأن يصطاد فـاره

لكن الشاعر يدخل في تضاعيف هذه الحكاية كثيرا من الغنائية والوصف مما يضعـــف الحركة الحية ويحدّ من طاقة الايحاء وكثافة الرمز . أما قصيدته الاخرى (سياج الحب والازهار) فتعد وحدة متماسكة ترتفع فيها الدلالة الى مستوى الرمز الفني وهـــي تبتدأ بقوله :

يروون أن حائط المدينة العتيدة
مدينة الاحــــرار
لم تستطع تهديمه المدافــــع
بما رمت من نــــار

وتنمو احداث القصيدة ويتطور الموقف الدرامي بدخول الجيوش وتتشابك الاحداث بدخولها مرحلة الصراع الحاسم

---

1 — نور الدين صمود — رحلة في عبير — ص 207 .
2 — راجع : جعفر ماجد وآخرون — مختارات من الادب التونسي المعاصر — جزء 1 ، الشعر ، الدار التونسية للنشر ، 1985 ، ص 374 .
3 — نور الدين صمود — قصيدة " سياج الحب والازهار " ، مجلة الفكر ، عدد 3 ، ديسمبر 1970 .

ولعل في وقوفنا عند قصيدة (شموخ) (1) مايبين كثيرا من خصائص فن الشاعر فهو يبدأ بهذه الابيات التي تذكرنا بقصيدة الشابي (نشيد الجبار) التي اختار لها اطار البحر الكامل بمجاجه وصخبه ، ويقول التليسي على الوزن ذاته :

لن تدركي قممي ولا اغـــــواري	اني اغيب بها عن الابصـــار
لن تدركي قممي المنيعة ويحها	كم أعجزت من كاسر مغــوار
رام الصعود سدى الى آفاقهـــا	فطوى الجناح وعاد للأوكـار
أغناه عن وقد السعير لهيبـــه	وعن الذرى الشماء بعض دوار

وفي ابيات لاحقة يلمس القارئ مايوهم بتعاظم الشاعر أمام المرأة وانتهاره لها على نحو ما يفعل بعض الشعراء الاحياء امتثالا لقانون العرف الذى يرى ان (ربات الحجال) لا يقدرن على ان يطاولن هم الرجال ، لذلك يتوجه الشاعر الى مخاطبة انثاه بهذا التحذير

لا تقربي افقي المحجب انني	اخشى عليك مغبة الاعصـــار
من اين للعين الكليلة ان ترى	ماتحجب الاعماق من اسراري

غير ان الشاعر الرومانسي لا يحتقر المرأة ، بل يتخذها مصدر الهام وتأمل ، ويرى فيها من اسرار الجمال ، ومن القدرة على العطاء والتناسل مايعد معجزة بحق ، فيقف عندها طويلا يقرنها الى سر الكون العظيم كما في قصيدة الشابي (صلوات في هيكل الحب) وشاعرنا خليفة التلسي يدرك ذلك جيدا ، وانما اراد بهذا الخطاب ان يفتح شهية قارئه الى تأمل لوحات الكون العظيم ، وجمال الطبيعة الخلابة ، وروعة مناظرها الساحرة في هذه الابيات اللاحقة

يكفيك من سفرى العميق غلافـه	عنوانه سطر من الاســـطار
ومن النجوم الساطعات بريقهـــا	ومن الرياض الفيح بعض نوار
ومن الجداول وهي ترتاد الدنا	مايحتسي العصفور بالمنـقار
ومن الخضم تلاطمت امواجـــه	عصف الرياح وحيرة البحّار
ولتقنعي أني حبوت بعضـــها	قد هزّت الانسام من أثماري

ثم يأخذ الشاعر في تفصيل هذه الصور الكلية التي اشار اليها في ايجازه ولكنه لا يصرف الحديث عن المرأة بل تظل عالقة بخاطره فيعود الى مخاطبتها من حين لاخر وقد تجلت لعينه بحلة جديدة ومعنى جديد بعد ان تبين له انها لبست بعض مظاهر الطبيعة الخالدة فلم يعد الشاعر يراها في صورة الفتاة الغرة الغافلة ، بل في صورة الانثى الساحرة الغلابة

---

1 — خليفة محمد التليسي — ديوان خليفة محمد التليسي — ص 41 .

تجذب الشاعر باشارة خفية منها كالنسيم ، فينجذب اليها ويلهث من الجرى وراءهـــا ويفارقه ماكان يدعي من وقار فيتهاوى كبرياؤه المزعوم ، فاذا هي تسبيه (فيعثر أي عثار) وتلك هي صورة المرأة الحقيقية :

والحسن يجذبني اليه اذا نأى ... عني وافلت كالنسيم الســـاري
ولربما حطمت كل مهابـــــتي ... في اثره فعثرت أي عـــثا ر

ويبدو لي ان الشاعر محمد خليفة التلسي يبذل جهدا صادقا في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد ديوانه ، لعله يحصل صورة فنية توحد بين المرأة وبين الطبيعة ، فتبرزهما في صورة الكائن العضوي الحي الذي ينفعل له الوجدان ، ويطرب له الخيال وتهش لـــه العاطفة ، فيبلغ من ذلك بعض مايريد ، ولكنه لايدرك الشأو البعيد بسبب نزعته العقليـــة التحليلية التي تتدخل بين الحين والحين ، فتكسر شدة الذهول والحد من وحدة الخـيال والعاطفة ، كما في قوله من هذه القصيدة ايضا

أتلفت عمرك لامثوبة عــابـــد ... حصلت فيه ولامنى الفـــجار
وصرفت خير العمر بين معابـــد ... للفكر او في هيكل الاشعـــار
والفن قد يثرى النفوس وانـــما ... نبع الحياة أجل في الاقـدار

فقد اصطنع الشاعر هذا التقسيم الشكلي لهذا الكل العظيم الموحد الذي هو الحياة أو الوجود ، بل فرق حتى بين الفن وبين الحياة ، وهذه فلسفة عقيمة في منطق الشعر ، فالشاعر لايلتفت بالتحليل الى ماينفعل الا حين يفرغ منه ، يهديه منطق الحدس ، فهـــو مثل هبات الطبيعة يثمر ولايدرى لماذا يثمر ، ولايحاسب احدا عما جناه من خلاله ، ففي الشعر تتحقق الوحدة الكبرى بين الاجناس والاضداد ، ويتوحد الفكر بالشعور ويـــذوب الفن في الحياة كما قال الشاعر في آخر بيت من هذه القصيدة

... [illegible] واح اما مســـها ... حب يحقق رائع الاثـــار .

واذا عدنا الى نماذج الشعر الموريتاني فاننا نجد أغلب القصائد الشعرية في هـــذه المرحلة تنزع هذا المنزع الوصفي في التصوير ذي الطابع الانطباعي الرومانسي من حيث المعجم اللغوي بحيث يمزج الشاعر بين خصائص الصورة الاحيائية في التجميل والتعليـــل والوصف ، وبين روح التمرد والثورة على القيود والحدود ، يتجلى ذلك في كثير من قصائد الديوان (اصداء الرمال) (1) لاحمد ولد عبد القادر ، وهو من ابرز شعراء موريتانية في العصر الحديث ، ولعل قصيدته المسماة (صوت الفن) تبين كثيرا من خصائص فنه التصويري يقول الشاعر في مطلعها :

---

1 ـ أحمد ولد عبد القادر ـ اصداء الرمال ـ دار الباحث ، بيروت ، 1981 .

بين خفق الرؤى وذوب الخيال — واقتحام المنى عيون المحال
والاغاني المجنحات سكارى — سابحات في مركب الامال
نهمس الوتر واليراع وقالا — كلمات بين الحروف الصقال
هل لهذا الوجود معنى اذا لم — يتفهم هويتي ومجالي
وأناشيد مزهرى تتغذى — من صدى أنتي وفرحة بالي (1)

وتشير الصورة في البيت الاول والذى يليه الى القداسة التي اسبغها الشاعر على قوى النفس الباطنة من رؤية داخلية وخيال وعاطفة ، متمثلة في (اقتحام المنى عيون المحال والاغاني المجنحات سكارى سابحات في مركب الامال) وكأن الصورة تجزم بضرورة تقديس عواطف القلب وتؤكد أهمية الوجدان ، ولعل لفظ(سكارى) نفسه يسمح بهذا التجاوز لما يمثله سلطان الوعي من رقابة على الشعور لذلك قد يستنتج من هذه الصورة الجزئية ان الشاعر يدعو الى تجاوزه والغائه لكن الصور الجزئية في الابيات اللاحقة ، وهي من المجاز الوصفي لا تحقق ذلك ولا تخرج عن حدود مارسمه لها الشاعر من الإطار الذهني المنمق المصقول ، (كلمات بين الحروف الصقال) والصقل عملية عقلية ضرورية لبلوغ الشكل الفني منتهى الجودة ، الا انها حين تمارس على صعيد المعنى وتلقى بثقلها على مواد الصورة نفسها تفيد معنى ترجيح الوعي على اللاوعي والعقل على الوجدان والتقرير على البيان . وهذا هو الخيط الرفيع الذى قاد الشاعر الى اعتبار شعر الهوية والانتماء هو وحده الكفيل بأن يسبغ على الوجود معنى ، وبذلك يتأكد مرة اخرى ان الصورة الشعرية هنا يطلب منها ان (تعلم) وتخدم غرضا اجتماعيا هو من اختصاص النثر . وتستمر القصيدة على هذا النحو :

يتجلى في الشعر جدول سحر — شفتاه من روعة وجلال
قزحي الانغام يحمل فيضا — أبديا يهتز كالشلال
وتراه العيون رسما ونقشا — نمنمته يد البها والكمال
مثلما يبدع السحاب اذا ما — عانق الارض بعد قطع الوصال
بالندى والغصون تهتز هونا — وحلي الورد والضيا والظلال
هللي موريتان ماذاك الا — ومضة من سراجك المتلالي

ورغم كون الشاعر يصرح ضمنيا بان الشعر عنصر من السحر ، أى أنه ضرب من المعرفة الحدسية التلقائية التي يمسك بها الخيال ويدركها بالوجدان ، ولوانه اخذ قوله هذا مأخذ الجد ، واطلق العنان لقواه النفسية بالفعل لكان قد وقع في قلب الاتجاه الرومانسي بل في قلب اتجاه المدرسة الحديثة نفسها (2) ، قلت رغم ذلك ، فان الشاعر ادرك هذه

---

1 — أحمد ولد عبد القادر — اصداء الرمال — ص 136 .. ونشرت القصيدة ايضا بمجلة الفكر التونسية بعنوان " صدى الفكر " ، عدد 2 ، نوفمبر 1977

2 — محمد غنيم هلال — النقد الادبي الحديث — ص 410 ومابعدها ..

الحقيقة بعقله فقط ولم يتمثلها وجدانه ، ولذلك جاءت صوره الجزئية وصفية كلها ، تدخل فيها وعيه بالتوجيه والتعديل والتعليل والحكم ، كما نرى في قوله (قزحي الانفاس ، نمنمته يد البها ، مثلما يبدع السحاب) وهذه احكام وصفية جاءت بطريقة اخبارية تحد من اثارة عواطفنا ، وتقلل من المشاركة الوجدانية .

غيران هذا النقد للصورة من موقع النظرية الحديثة لايقلل ابدا من اهمية طموح الشاعر الى التعبير بالصورة بدلا من التعبير المباشر ، والبحث عن ايجاد نوع من الوحدة المتماسكة من خلال التتابع الوصفي في القصيدة عن طريق تداعي المعاني او تواردها وتوافقها ، فقد بدأ الشاعر تمهيد ته بالحديث عن الرؤى والخيال وهما جوهر الشعر ، ثم وصف هذا الشعر بأنه جدول سحر ، وجعل لهذا الجدول ضفتان وفيضا في وسطه (يهتز كالشلال) ، وهذا الاهتزاز باد للعيان يجذب النظر كما تجذبه الرسوم المنقوشة في لوحة مرصعة بفن المنمنمات او فن (الاربيسك) ، هذا الفن الخطير الشأن في حياة المسلمين الروحية ولم يحظ مع ذلك بالدرس المعمق والكشف عن كل جوانبه الفنية بالنظر الى ذلك التأثير الحاسم والشامل الذى طبع به كل جوانب الحياة الاسلامية ، ولا شك في انه عريق الجذور في التصور العقائدى للفرد المسلم الذى يرى في هذا الفن تجسيدا حقيقيا لفكرة المطلق والقدوة والمثال الذى يجده في عقيدته الاسلامية من تجريد وغياب التجسيد (1) .

هذا اللون من التصوير نجده في معظم قصائد الشعر الموريتاني الحديث على تفاوت في جودة الصياغة وقوة الايحاء واسترسال العبارة ، ففي قصيدة أحمد بن عبد القادر بعنوان (حوار مع الهة الشعر) يحاول الشاعر ترسيخ هذا الطابع الرومانسي بالنظر الى ان الشعر وحي والهام تلقيه الى الشاعر قوى غامضة وهو معرفة حدسية تشبه صناعة السحر فيقول :

هواتف الغيب حادت عن دياجرها	ام حركت بالمنى احلى مزامرها ؟
تشدو ، وتبعث في الافاق هيمنة	كالسحر وقعا تنزى من ضمائرها
اواه منها ومن آهات نغمتها الثكلى	تذوب عبيرا في مزامرها
دنوت منها لالقاها ولم ارها	ليتني عرفت قليلا من مصادرها (2)

ويعني ذلك ان الشاعر سيطلق العنان لخياله كي يرتاد آفاقا رحبة ويستجلي غوامض فكره ودواخل نفسه يقوده وجدانه وتوجهه عاطفته ولسان حاله يقول :

أفستدى وأنا الادرى بأشرعة
ولجة لم تكن يوما بسابرها

---

1 — راجع : لويس هورتسيك — الفن والادب — ص 162 و 163 .
2 — خليل النحوى — مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر ، ص 58 ومابعدها .

ويلا ، منك اليس الشعر عاطفة
ملء الضلوع ونبعا طوع خاطرها

كأنه يعيد الى الاذهان بيت عبد الرحمن شكرى الذى يقول فيه :

الا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان (1)

لكن شاعرنا ، اذ يذكر بعض الاجواء الرومانسية كما في (صوت غريب الهمس ، ونوح العواصف ، وانين الناى ، وآلهة الشعر) وغير ذلك من الصور التي لا تعدو ان تكون تسجيلا لدهشته واعجابه بما في شعر الرومانسيين من صور الروعة والاصالة ، نراه بعد ذلك يضيق بمثل تلك الصور المركزة التي قد تفوت الفرصة على المقاييس العقلية ، وتعطي الانطباع بأن شعر الصورة والتشكيل اقوى من شعر التحليل والتعليل ، فيصرح برغبته في البقاء ضمن حدود الوضوح في عالم الناس مكتفيا بلغة الوصف والرصف

هذا بياني لاهل الارض احمله عبر البسيطة خاليها وعامرها
سئمت بربها وراء الغيب يحرمني قرب العوالم ساجيها ودائرها
في واحة من رحاب الخلد حالمة يفني الخيال ولا يلفى بزائرها
حيث الزمان بلا لون ولا اثر حيث الحياة ظلال في مجاهرها
واليوم انزل والغبرا تلهمني اجني البوارق من أضوا مآثرها . (2)
فمن دموع اليتامى وهي ساخنة تشفي القصائد من اسقام ضمائرها

وكأن الشاعر لا يطيق التحليق طويلا في هذا الافق الشاهق من الخيال التأليفي البعيد والصورة الرمزية الكثيفة ، ويجد في ذلك اجهادا لنفسه فيقنع بأن يشارك الناس حياة الدعة والبساطة والوضوح ، حياة هادئة ملتزمة لكنها خالية من الطموح والاثارة

فاكتبه ملتزما يعطيك نبرته ان السبيل تنادى طرف عابرها

ومن البديهي ان تبدو التجربة الشعرية بكاملها في اطار هذه الصور الوصفية جزئية غير متماسكة تنتظم لوحات لوحات وربما استقلت كل لوحة بموضوعها وخاطرها من عاطفة وخيال ووجدان . فقد بدأ الشاعر بلوحة وصفية تمجد الالهام وتوحي بأن الشعر وجدان ورؤية مبطنة غامضة وانتهى بعرض لوحة اخرى وصفية تناقض الاولى وتنفيها ، وتؤكد ان الشعر التزام يجب ان يسخر لخدمة اغراض الانسان في عالم الواقع .

وقد تكون قصيدة الشاعر ناجي محمد امام التي تصور هجرته الى السنغال من القصائد النادرة ضمن تجربة الشعر الموريتاني الذى نتحدث عنه في هذه المرحلة وهي بعنوان

1 — راجع : محمد مصايف — جماعة الديوان في النقد — مطبعة البعث ، قسنطينة 1974 ص 229 .
2 — خليل النحوى — مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر — ص 32 و ص 63 .

(هجرتي وهذه أيامي) ، والقصيدة تشخص رحلة الشاعر كما ذكرت ، وهي من أجل ذلك قد ترتفع الى مستوى الرمز من حيث كثافة الموقف الشعوري وحرارة الوجدان الذى تطالعنا به ، ويتجلى فيها الموقف الدرامي المتأزم الذى أوحى به مطلع القصيدة في حركة نفسية جياشة تجعل من الزمن أحد عناصر الكثافة والتأثير الحاسم في الصورة التي تلف الماضي والحاضر والمستقبل في موقف واحد ، موقف الوداع مستعيرا ذات التعبير المألوف قديما :

ياسائلي اني وقفت مودعــــا	عهد الصبا ومرابع اللـــذات
حيران يوجعني تحرق مهجــتي	واحبتي حولي وحزن لداتــبي
ودعتهم وبمهجتي لفراقـــهم	نار الجوى مشبوبة الجمــرات
وذهبت للسنغال فـــردا لا ارى	حولي سوى الآلام والحســرات. (1)

وادراك الزمن في ابعاده المختلفة ظاهرة انسانية خاصة بالبشر وهي ذات طابع مأساوى حاد لان الشاعر اذ يتأمل مرور الزمن وتعاقب الفصول وتغير الاشياء يقارن ذلك بتغير الحال وفوات العمر ، وهو لا يسعه الا ان يتألم في صمت ويأسى لذهاب الاشياء الجميلة وزوالها في حياته وفي الكون (2) ، وشعر الرومانسيين الرواد حافل بهذا التصوير الصادق الاصيل لمعنى الزمن كما في شعر ابي القاسم الشابي (3) لكن التمثل غير الواعي للمدرسة الرومانسية جعل كثيرا من شعراء المغرب العربي يقفون عند حدود مظهرها الخاجي الباهر ، والعودة من حيث البناء الى الاتجاه الاحيائي الذى يعتمد على الطفرة الشعورية ، مما جعل حركة الزمان غير واضحة المعالم وقلما تتشكل في تضاعيف الصورة الحسية . واذا عدنا الى المقطع الشعرى السابق نجد الشاعر قد وفق الى احداث مفارقة بين ذاته الجماعية في وجوده بين لداته وخلافه ، وبين ذاته المفردة في احساسه هو ضعيفا يقف في مواجهة المجهول ، او الزمن وهذا من شأنه ان يفتح مجالا خصبا لادخال عنصر التشويق والتنويع على البناء القصصي في صراع غير متكافئ يكون الزمان أحد طرفيه :

حتى دخلت رياضه فكأنـــني	غريد تلك الحور والجـــنات
احدقن بي لما دخلت الى الحمى	وسألن: من هذا الغريد الآتــي
بسمة الكآبة في ملامح وجـــهـه	والشعر فيه مشرق القســمات
وأحطن بي مثل الملائك حشــما	يسمعن اشعارى ومر شــكاتي
فتثيرهن على الحياء كآبــــتي	وتهزهن صبابـة أبيــــاتي

واذا كان عنصر المفاجأة في القصيدة قصير النفس قليل التأثير ، وقف به الشاعر عند صورة

1 ـ ناجي محمد امام ، " هجرتي وهذه ايامي " مجلة الفكر ، عدد 2 نوفمبر 1977 ، ص 24 .
2 ـ ارشبالد مكليش ـ الشعر والتجربة ـ ص 15 وما بعدها .
3 ـ راجع : سلمى الخضراء الجيوسي " الموقف والرؤيا في شعر الشابي " مجلة الفكر عدد 3 ، ديسمبر 1984 ، ص 30 .

واحدة هي صورة الغزل مكتفيا ببعض اللمسات البلاغية ، فان ذلك يعود بالاساس الى غياب الوعي الفني بوظيفة الصورة وبأهمية العنصر الدرامي فيها ، أثناء هذه المرحلة من تطور الشعر في موريتانية بخاصة ، كما في المغرب العربي بعامة[1] . فالحركة الزمانية التي تكثف المواقف الشعورية . وتصعد التوتر في الصورة بحيث تحيلها الى صور درامية متوترة هذه الحركة تكاد تكون مفقودة في معظم قصائد هذه المرحلة والتي قبلها . وهو ما دفع الشاعر أحمد المجاطي الى القول : (ان شعرائنا الشباب قد ولدوا من غير جذر) كما سبقت الاشارة .

- واذا كان المجاطي ، بحكمه هذا ، يحاول انتزاع مكانة لائقة لهذا الشعر الجديد او الحديث الذي هو أحد رواده بالمغرب العربي ، وينبئ أيضا عن تغيره في صوره ومنزعه فان الذي يستنتجه الباحث من دراسته الشعر الاحيائي والرومانسي باقطار المغرب هو ان التجربة الشعرية فيهما لم تتمتع بكل مقومات الاصالة والفنية الا في مرحلة لاحقة حين تخففت من النظرة السلفية التقليدية ، ومن النظرة الرومانسية المعتمة والمشاعر المفخمة الهوجاء . ومن هنا ربما يحق لنا ان نسأل عن المنحنى الاخر الذي قطعته الصورة الشعرية بمغربنا ، وعن العوامل والمؤثرات الثقافية والحضارية والبيئية التي عملت على احداث هذا التغيير ودفعت شعرائنا نحو التجديد ؟

III

ان عامل اغناء التجربة الذاتية بلغات متعددة ومطالعات كثيرة في الوان مختلفة من الثقافات مهم دون شك على تفاوت بين الشعراء الشباب في ذلك ، وهو ما يتصف به بعضهم بحق ، الا انه ليس هو العامل الحاسم فيما ارى ، اذ ربما يعود السبب الاقوى في الاتجاه نحو التجديد الى ذلك الانفتاح الثقافي الكبير على الغرب والشرق معا ، اعني التوجه الشعبي العام الى الانفتاح بعد ان استعدنا استقلالنا بطردنا آخر عسكري فرنسي من الجزائر ، وتوهمنا أنه لا خطر على هويتنا ولا مبرر لنا في الانغلاق على الذات ، فانطلق الشعراء والمبدعون مؤيدين بحماسة الجمهور في تجريب كل جديد عن أصالة حينا ، وعن تقليد وتشويه ومسخ احيانا كثيرة . وهو ما سمح للصفوة منهم باستبطان ذواتهم الجماعية وتأمل واقعهم التاريخي الحي ، يعيشون احداثه وملابساته ويحللون خصائصه الجزئية فأدرك هؤلاء بثقافتهم المستنيرة بالنماذج الرفيعة من التجارب العالمية ، ان عالمية الادب والشعر ، والفن بعامة ، تبدأ حتما من التعبير الصادق الاصيل عن الزخم الحي

في المجتمع ، وتصويره تصويرا دقيقا أمينا في نقل جزئياته وتفاصيله ، والايحاء برموزه وتجسيد معاناته ، ولا يتحقق ذلك الا بالوفاء للبيئة المحلية (1) ، وادخال عنصر الصراع والاستفادة من تقنيات القصة القصيرة والمسرحية ، وغيرها من عناصر الاداء الفني بحيث تتبادل هذه الفنون كلها الاشارات والتلميحات مع الصورة في الشعر .

وقد تكون تجربة الشاعر محمد الصالح باوية في قصائده الثلاثة الاخيرة المتضمنة ديوانه (أغنيات نضالية) (2) رائدة في هذا السياق ضمن اطار تجربة الشعر الجزائري المعاصر من حيث البناء والصورة والتعبير بالرمز ، وهي قصيدة (في الواحة شيء) وقصيدة (رحلة المحراث) ، ويشير تاريخ نظمهما الى سنة 1969 ، ثم قصيدته الاخيرة (الرحلة في الموت) التي نظمها سنة 1970 . وهي اخر قصيدة في الديوان .

ورغم كون القصيدة الاولى (في الواحة شيء) (3) ذات موضوع شائع في التراث العربي أعني موضوع الفقدان (الرثاء) الذى الفه الذوق الفني العربي ، ويميزه معجم لغوى خاص به يكاد يتكرر في كل قصائد الرثاء ، الا ان الشاعر باوية لم يخدعه هذا الطرح العام ، فقاوم الاغراء في نفسه على جلالة الحدث وهو رثاء شهيد كان صديقا صفيا للشاعر في طفولته فتجنب الحديث المباشر عن مشاعره كلية ، كما تجنب مدح صديقه بطريقة التقرير ، بل اتجه مباشرة الى تشخيص الاشياء الصغيرة التي ارتبطت بحياة البطل وشغلت وجوده وملأت جوانب نفسه طفلا وشابا وكهلا ، وقد حرص الشاعر على اثارة هذه الاشياء وتحريكها واستنطاقها فاذا هي تغدو ذات قيمة عظيمة في ساحة الشعور ، فصيحة في همسها وانسانية رحيمة على صغرها وقد زادها حرف النداء البعيد الغور في الميثولوجية العربية عطفا ورقة يقول الشاعر :

يا ماسك الاسرار والموت
ويا قافلة الالهام في الحي الجميل
يا حبة القلب .. ويا عمرى الطويل
يا غلة ..
تنداح في الرمل ، وفي قحط (الخليل)
أنهي اليك
مالم تقل طير المسا ، يوما ، لنا
أنهي اليك
ألف سلام
ألف موال .. وحرف .. وخبر ..

---

1 - راجع : محمد غنيم هلال - الادب المقارن - مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط 4 ، دون تاريخ ، ص 1014 وما بعدها .
2 - محمد الصالح باوية - أغنيات نضالية - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دون تاريخ .
3 - المصدر نفسه ، ص 97 .

مــن قبضــة الفــأس المعـــــــني ،،
تزرع الواحــة مرجــا وقمــــــــر ،
من لوعة العود الذى يغرق في حقد الرمال ،
من صولجان النخل في عزم الرجــال ،
مــن ملحــمات الســــــلو ..
يخضوضــر في نســغ الشــــمال . (1)

من الواضح ان الشاعر لم يحاول هنا ادعاء ماقد يثير الارتياب في شأن تصوير مواهـب الفقيد مثل ادعاء الشجاعة الفائقة له ، والكرم المبالغ فيه او اثارة الحزن الذى تنفطر لـه الضلوع وتسيل المآقي دما ، وما الى هذا من الجذب والندب ، فنحن نجد أوصافه وصوره معقولة مقبولة في حدود مانجده في تجاربنا المعيشة ، الا انها صور موحية منضبطة فـي دلالاتها تفصح عن مكنونها في يسر ، اومايسمى في تراثنا بقرب المأخذ ،(طير المســاء قبضة الفأس ، لوعة العود ، الفـ موال) وغيرها ، فهي صور اليفة تجد طريقها الى القلـب الانساني مباشرة ، وقد استمدها الشاعر من اقرب مصدر اليه ، ويعرفه تمام المعرفة ـ أعني المعاناة ـ وهذا المصدر هو بيئته المحلية المستقرة في الريف الجزائرى باحدى واحـات الجنوب الهادئة الحالمة في مظهرها المضطربة النفوس بأحلامها وطموحاتها ، وقد وفـق الشاعر في اجتناب لهجة الوعظ والتقرير ، فلم يكن المتحدث بلسانه ، بل كانت الاشياء هـي التي تهمس في وجداننا ماأراد ، واحدثت صوره بذلك لقاء ناجحا مع تجاربنا الخاصــة المباشرة في الحياة الحية المتحركة ، مما جعلنا عواطفنا تتحرك وخيالنا يستثار ، فاذا بنــا نستجيب للتجربة بوصفها تجربتنا ايضا انها تجربة الوجود الانساني الحي من الميلاد الـى اللحد ، يتوحد فيها الامل واليأس والحب والخيبة والغناء واليأس . وهذا التوتر يقـود المشاعر الى الاتزان ، والى استجابة تلقائية ، وفهم عميق للوجود كما في قوله :

انهــي اليــــــك
عن رحلة الصــارى ،، رماحـــــــا
راسخة اليقــــين
غارقة الاقدام في كــنز الســـــنى ،،،
ذاك المدى الشارد في حفنة طـــين .
عن رحلة الصارى ،،، ذراعا ،، شامخــا
تمسك اقدار الســنين
رحلة في قدم التــيه ،
هوى يقتحم الاســوار ،،

1 ـ محمد الصالح باوية ـ أغنيات نضالية ـ ص97 .

يبني شاطئ الاشـــواق ،،، هـــرا
في بقايا نخلـــــتين
اغنية ساهـــرة الرمـــح
من يـــوم اللقـــــــاح
يوم تغنى في سماء الواحة الخضــراء
طير وصـــباح .

" صـــادني
ماصـــادهـــا ،،
ماصادها ،،، مرض الهـــوى
مرض الهوى مـــــال دوا
من حب الريم المغــــــنج ،،، . (1)

هذا هو قانون (المد والجذر) في حياة الانسان علو وهبوط ، يأس وأمل ، شك ويقين هذه هي طبيعة السفينة البشرية في رحلتها (رحلة الصارى) . ويبدو لي ان الشاعر باوية قصد الى ان يشحن قصيدته بخلاصة فكرية اعتصرها من تجربته المركزة في رحلته مـــع الحياة ، بل هي رحلة كل الناس ، لذلك جاءت الصور كثيفة في ايحاءاتها دقيقة في تفاصيلها كلية في دلالاتها ، قد لا تتجلي للخاطر العجلان كما في هذه العبارات التي يمكن ان تقيدها ريشة رسام ماهر بايحاء بعيد : (رماحا راسخة اليقين ، كنز السنى ، ذلك المدى الشارد ، حفنة طين ، ذراعا شامخا ، قدم التيه ، هوى يقتحم الاسوار ، شاطـــئ الاشواق ، بقايا نخلتين ، اغنية ساهرة الرمح ، يوم اللقاح ، سماء الواحة ، ثم طير الصباح) ويختم الشاعر هذه الالحان والالوان الراقصة المعبرة بحق وكأنها سمفونية راعشة الانغـــام بذلك الموال الذى يلف الموقف الشعورى كله في نبرة واحدة (صادني ماصادها) وكـــأن المشهد تجسيد صادق لمعنى السعادة الانسانية الحانية التي تنام قريرة العين فـــي احضان المارد الجبار هادم اللذات وهي عنه في غفلة تامة . ولو صدقنا ماذهب اليـــه المحللون في علم النفس من اتباع (فرويد) ((أن مختلف نشاطنا الانساني وردود افعالنا غير الواعية انما تنبع من الدوافع الجنسية وتؤول الى غريزة حفظ النوع)) فان ذلك يكـــون تأكيدا لما اوحى به هذا اليقين الشعرى في آخر المقطع السابق . ان باوية — فيمانرى — قد وفق في التعبير الشعرى عن تجربته العميقة بأصالة من خلال تحريك صور حـــسية جزئية بينها تجاذب وصراع افضى في النهاية الى توتر المشاعر والى موقف كلي من الوجود افصح عنه ذلك الموال ، واتحدت البداية بالنهاية ، وبذلك دلت الصورة الحسية عـــلى معان غير حسية وتلك هي طريقة الافصاح في الشعر .

وفي قصيدة الشاعر الاخرى (رحلة المحراث) اتجاه واضح نحو تشكيل الرمـــز

---

1 — محمد الصالح باوية — أغنيات نضالية ، ص 1001 .

جديربالمحاجة على حدة وفي حينه ،غير أننا نجد فيها خيطا رفيعا يصلها بالقصيدة السابقة من حيث بناء الصورة انطلاقا من معطيات البيئة المحلية الحضارية والثقافية للشاعر وتأمل واقعه الحي المتحرك في علاقاته المتصارعة المفضية حتما الى تجسيد المعاناة .

أقسم بالتين
وبالزيتون ،، بالسنبلة
مثنى ،،وثلاث
بالنخلة الراسخة العلم
بطير الليل محزون اللهاة
أقسم بالطين
وبالاشلاء ،،،قلوبا ،، وبنات
أدغال عيني ابحرت
جوعي ،، ضلوعي اوغلت
عن لوزة
تحفر صدرا وخيال
عن لوزة واعية
تغمس جذرا ملهما
في منحنى الفسؤال
عن قبلة باسلة
تروّى
تغوص المنطفة الجدباء
في ليل هوى اعلى القباب
في الهرم الرأسي على ناصية الريح
على صدر الصباب (1)

وقد يكون هذا التوجه العام نحو التحليق في الرمز وراء هذا التعتيم الذى نجده في آخر هذا المقطع . ومايشد اهتمامنا هو هذا القسم في اول المقطع (اقسم بالتين وبالزيتون ،، بالسنبلة) ،وظاهره يوحي بمصادر الشاعر في ثقافته الاسلامية وبالقرآن الكريم كما في سورة التين . غيران شاعرا آخرعربيا هو السياب قد سبق الى توظيف هذا القسم واضفى عليه جدة وطرافة في مطولته(الاسلحة والاطفال) حيث يقول :

بأقدام اطفالنا العارية
يمينا وبالخبز والعافية (2)

1 _ محمد الصالح باوية _ أغنيات نضالية _ 118 و 119 .
2 _ راجع : بدر شاكر السياب _ ديوان بدر شاكر السياب _ دار العودة _ بيروت ، 1971 ، ص 583 .

ومن الواضح ان الصورة في قسم السياب تنطوي على احتجاج واستنكار يرفعه الشاعر في وجه الاستعمار اعداء الشعوب ومصاصي الدماء كما يشير الى توجيه ايديولوجي واضح في حين تتخلف صورة القسم في شعر باوية درجة عن هذا الثراء في المعنى ، اذ لم ترتفع الدلالة في (طير الليل محزون اللهاة ، او الطين ، والاشلاء) ولم توجه السياق العام في الابيات نحو الايحاء بمأساة انسانية حقيقة تستحق ان يقسم بها أو من أجلها . ولعل كلمة (لوزة) الواردة في السياق هي عامل التشتيت الحقيقي لكل ماقسم به الشاعر (التين والزيتون والسنبلة ، والنخلة والطير والطين والاشلاء) وتحولت هذه الحقائق الى مجرد ادوات اثرية لاتعدو ان تكون زينة يحلي بها باوية شعره ، فوقع فيما عرف عن الاتجاه الاحيائي السابق في توظيف الصورة لغايات اخرى غير الكشف .

أما قصيدته الاخيرة (الرحلة في الموت) ، فلعلها تجمع بصدق بين الحسية والذهنية في التصوير ، بين الاداء الحسي الذي يصور به الشاعر أثر الفيضان الطوفاني بواحة (المغير) بالجنوب الجزائري من ناحية وبين رغبة الشاعر في تجسيد تأملاته الذهنية التجريدية حول حقيقة الموت والحياة والوجود والعدم ، ولم يكن الشاعر باوية بدعا في هذا السبيل ، فقد سبقه في ذلك شعراء كثيرون ، نذكر من شعراء العربية الكبار ابا العلاء المعري ، ومن الشعراء المعاصرين في الغرب (ت . س . اليوت) ولعل شاعرنا قد وصلته اصداء من هذا الشاعر المتأخر كما انه من المؤكد اتصاله بأبي العلاء المعري من خلال مطالعاته ، ولا ريب في ان التوفيق بين الحسية والذهنية أمر بالغ الصعوبة ، غير ان من ثماره الطيبة اذا تحقق ان يذوب الانسان في الاشياء وتنطق الاشياء بروح الانسان ويتوحد الكل في الكل وينطلق الزمان بحكمة الصيرورة ، فليس هناك موت او فناء وانما هناك انتقال من الخاص الى العام من المحدود الى اللامحدود من المؤقت الى الزمان المطلق ، ومعنى ذلك ينتفي الصراع بين النظائر والاضداد ، ويتحد الوعي بالخيال والحقيقة بالحلم ، وهذه بداية القصيدة تصور بعض ماذكرت :

منذ نشأت في الشيء
في الانسان
أعراف الصمات
يمتد
يمتد ذراع النخلة السمراء
يطوي غلتي
يشربني أهة ليل
في بحر الظلمات .

يطوي تعاريج الشرايين
الى بحر العرق
يورق في طياته شوك الارق
لكن ،
يموت الطلع في ليل
على بعد قدم . (1)

ونلاحظ ان هذا المقطع الذي ترك الجداية مفتوحة عمدا على فضاء زمني غير محدد قد حسم النهاية بشكل مفجع (يموت الطلع في ليل على بعد قدم) وكأنه يستوحي بعض المعنى من بيت ابي العلاء

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد

واذا كان الموت كامنا في الحياة منذ (نتأت في الشيء اعراف الصفات) ، أفما يكون للمعاناة الانسانية المريرة من (آهة ليل) الى (بحر العرق) الى (شوك الارق) أملا يرجى في الانتصار والانعتاق وبعبارة اخرى اذا كان الميت يخرج من الحي أفلا يكون العكس صحيحا أيضا فيخرج الحي من الميت — كما قال عز وجل — (يخرج الميت من الحي ويخرج الحي من الميت) . وتكتمل الدورة وتنعقد على معاني الخلود ، ويتحقق الانتصار على المجهول ، هذا المجهول الذي نعبر عنه في مغربنا العربي بلفظ (الغول)

يا بائع الشيح انتظره
الغول .
يغتال بذور الشيح في دفق دمي
يغرق احبابي
يهيل الترب في ملء فمي . .

لا شك في ان البصر بالغايات البعيدة الكامنة وراء المعاناة والآلام الانسانية تستند الى حدس صادق بأن الوجود الكلي للانسان اكمل وابقى من وجوده الجزئي المؤقت ، وهو مايبرر التضحيات الكبرى في سبيل المبادئ الخالدة الا ان هذا الخاطر ماكان ليتمكن في نفس شاعرنا وتكتمل تفاصيله في مخيلته على ضوء معطيات عصره وبيئته وثقافته ، لذلك وقف خياله عند نموذج النخلة — وهو نموذج طيب — يبدأ فيها ويعيد ويسكن فيها الى الابد .

---

1 — محمد الصالح باوية — أغنيات نضالية — ص 123 .

يانخلتي
يانطفة الحي
ويا أم الشجر
ماعاد لي في العمق اصداء
جذوع النخل في قلبي
بقايا من حفر
يانخلتي ...
دربي على غصنك
مخروز القدم
عودي الى قلبي
تصوغين المعاناة . (1)

وبهذا نجح الشاعر — نسبيا — في ترويض حركة الزمن وتسخيرها لصالحه عندما أوجد صيغة فنية توحد بينه وبين النخلة ، وتضيف عمرها الى عمره ، كما نجح في التغلب على صعوبة المكان بأن جعل من النخلة نفسها نوعا من الوطن الكوني يحقق له بعض الاستقرار والتعددية في وقت واحد ، ويفيد معنى توسيع الوجود الانساني ، وهذه النظرة الى مفهوم الزمان والمكان الشعريين اغنت الصورة بدلالات غير حسية ارتفعت فيها (النخلة) الرمز الى عالم الاسطورة الثرى بايحاءاته .

يتبين من دراستنا هذه القصائد الثلاثة أن نقلة نوعية قد حدثت في الصورة الشعرية بحيث لم يقتصر الشاعر باوية في قصائده تلك على تكرار ماشاع في الشعر العربي من انماط التصوير والمجاز ، ولم يقف عند الاختيار بينها وانتقاء ماهو انسب لموضوعه الشعرى وعواطف قلبه الخاصة كما فعل التيار الايحيائي السابق بل امتد خياله الى مدى ابعد من ذلك يتأمل اغوار نفسه ويستنطق الاشياء الصغيرة في بيئته ، ويحاول ان يحمل فكره فيما تقدمه له ثقافته المتنوعة ، ولذلك جاءت الصورة في شعره أكثر حيوية وانضباطا وأبلغ في الخصوصية ايضا ، وهي خصوصية الاصالة والتعمق ، وان كنا نرى احيانا انحصار للرؤية وتحديدا لفضاء كان يمكن ان يمتد الى مالانهاية لولا ان المرحلة لم تحن بكل معطياتها ، وليس من المبالغة القول بأن ماتحقق في تلك القصائد قلما تحقق في شعر شاعر اخر من ابناء جيل الشاعر بالجزائر .

وقد يكون ابو القاسم خمار من اكثر هؤلاء الشعراء الجزائريين نشاطا لنظم الشعر في هذه المرحلة ، يشهد بذلك ديوانه (الحرف الضوء) الذى طبع سنة 1979 ، ويعد ثمرة تطوره الفني .

1 — محمد الصالح باوية — أغنيات نضالية — ص 130 .

والمتأمل في قصائد هذا الديوان يجد تباينا واضحا بينها وبين شعره المنشور في ديوانيه السابقين (اوراق) (1) و(ظلال واصداء) (2). لقد تخلى الشاعر في ديوانه الاخير عن كثير من مظاهر الادعاء والاستعلاء والجهارة والفخامة التي طبعت معظم قصائد الشعر العربي قبل حرب الايام الستة ، كما يقال ، وقد احسن الكاتب عبد العزيز قاسم تشبيه ذلك بالمنطاد المنفوش ، حتى اذا مسه دبوس القرن العشرين (ذهب هباء مع الريح) (3) نجد شيئا من هذا في قوله الشاعر

هتف الخلق لي وصاحوا رعودا حين ارسلت للجبال اسودا
أى عزم هاج الجزائر للحرب وأى الامال شاءت وجودا
قلت حريتي ،، فاما حياة او مماة بها أهز الخلودا (4)

هذا اللون من الشعر الذى يضخم الاشياء ربما كان له مايبرره أثناء الثورة ومعاركها الحربية حين طغت الاحداث وارتفع دوى المدافع ، لكننا اليوم لم يعد الذوق الفني العام يستسيغ هذا الصراخ والصخب والتهويل ، بل يطلب منا ان نرى الاشياء في حجمها الطبيعي وهي تحتل مواقعها في ساحة الشعور . ولعل شاعرنا قد احس بهذا التحول في الرؤية فاتجه في ديوانه الجديد الى النظم في قالب الشعر الحر ـ مثلما فعل الدكتور باوية هذا القالب الفني يتيح حرية اكبر للشاعر في تشكيل احساسه والافادة من العنصر القصصي في رسم الصورة ، والخروج من نطاق الغنائية المنغلقة الى الموقف وتدعيمه بعناصر واقعية كما نجد في قصائد عديدة مثل (وقفة .. دقيقة صمت) و(النملة والعصفور) و(باللـه ياالاطفال) ، و(النشور) ثم (أنا لست مجنونا .. ولكن ..) وهي قصائد تعتمد البناء القصصي الدرامي في بناء الصورة وتطوير المواقف ، والظهور بقدر من الحياد والموضوعية فتتخفف القصيدة من آلية الحداء ورتابة اللحن والموسيقى ، يقول الشاعر في قصيدة (وقفة .. دقيقة صمت) :

علیك ألف لعنة
يا ربطة في عنقي
مشنقة
تعصرني .. تخنقني ..
تكادان تقتلني
والعرق البارد خلف أذني
يلصقني .. يضرسني
والشمس في شراهة تلهبني

---

1 ـ محمد بلقاسم خمار ـ أوراق ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ، 1967 .
2 ـ محمد بلقاسم خمار ـ ظلال وأصداء ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر بدون تاريخ .
3 ـ عبد العزيز قاسم " الثورة في الشعر التونسي المعاصر " ، مجلة " الفكر ، عدد 4 ، 1981 ، ص 32 .
4 ـ محمد بلقاسم خمار ـ ظلال واصداء ـ ص 105 .

تريد ان تأكلني
والناس حولي ...يالهم
اشرعة من غير اى سفن
ماسها ريح ، ولا ربان
أعمدة من حجر، صفت لحمل وثن .. (1)

من البين ان الشاعر في هذا المقطع صار فردا من الناس يتجول بينهم ويعاني مايعانون ويمتاز عليهم بقدرته على التشكيل فيصور احساسه بهذه الاشياء الصغيرة التي لها شأن في حياة الناس فتضايقهم وتشغل واقعهم النفسي فينفعلون لها بوعي أو دون وعي ويصير لربطة العنق مثلا في هذا اليوم القائظ شأن في حياة الناس الباطنة والظاهرة جدير بالتأمل والمعالجة ، ولا شك في ان أفضل اطار فني لاحتواء هذا الحدث العابر هو اطار القصة القصيرة ، غير ان فن الشعر صار يطمح هو الاخر الى الاقتراب من هذا الفن القصصي ويغتني به في صوره (2) فيصير للمضمون دخل في تشكيل الصورة فاذا عدنا الى المقطع الشعرى السابق نجد الشاعر قد كون من ربطة العنق والعناصر الاخرى التي تتفاعل معها كالعرق والشمس ، والوجوه المختلفة من البشر صورة شعرية حية تجسد موقفا نفسيا قائما ووضعا اجتماعيا جديدا على بيئتنا الحضارية ، وجاءت صورته الاخرى عن دنيا الناس (اشرعة من غير اى سفن) متحدة مع الصورة الاولى ملتحمة بها في لوحة فريدة لها من الطرافة ما للناس في ربطات اعناقهم من اذواق ومشارب وتفنن وتأنق يبلغ حد الدهشة احيانا ويعبر بصدق عما يجول في دواخلهم من مشاعر وميول لها طابعها المميز بالنسبة لكل فرد . ولولا تدخل الشاعر في مقاطع عديدة من هذه القصيدة بالحشو والشرح والتوجيه كما في خاتمتها ، لكانت قصيدته امتن واجود مما هي عليه .

وفي قصيدة (انا لست مجنونا ..ولكن ..) والقصيدة التي تليها (ستكبر الطيور الصغيرة) محاولة شعرية جادة لكسر طوق الرتابة والتقريرية المملة التي احاطت بعنق الشاعر في شعر الشطرين ، ولذلك ربما كان اطار الشعر الحر الذى اختاره لهما اكثر ملاءة للمحتوى الجديد الذى حاول الشاعر ان يتمثله بوعي وحرية وواقعية ، فيعمد الى تضمين الصورة بمواد ومواقف جديدة تقوى هذا الطرح ، وتجسد حقيقة المعاناة المرة التي يقاسيها حامل الشهادة العربية ذلك الذى يغدو (غريب الوجه واليد واللسان) اذا غدا يطلب الوظيفة في بلد عربي الانتماء كالجزائر كأنه يطرق باب المستحيل ، فيتقمص الشاعر صورة هذا البطل ويلاحق ملامحها العامة من الخارج ومن الداخل فيبدو كأنه نزل من عالم آخر غير عالمنا الارضي

---

1 — محمد بلقاسم خمار — الحرف الضوء — ص 106 .
2 — محسن أطيمش — دير الملاك — " دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر
دار الرشيد ، بغداد ، 1982 ، ص 23 .

سحبت السجـارة
واشعلت عود ثقـاب
فأحـرقت ثـوبي
مللت البطالـة
فيممت شطر الادارة ..
أضاعوا ملفـي ،
وصفق بـاب
فحـدام أنـفي
مددت ذراعي .. وكفى ..
تسولت بالعربيـة
فلم يطربوا لـي
تواضعـت ..
حتى غدوت كموطئ خف (1)

وقد يتوهم بعضهم ، فيرى في بساطة التعبير - اقول البساطة لا الاسفاف - مجافاة الشاعرية الحقة ، وتناقضا مع مبدأ الكثافة الايحائية وجمال التصوير ، وهي أمـور لا تؤيدها النماذج الجديدة من الشعر ، بل ان من النقاد المعاصرين من يعد التقنية في الادب جبنا وهروبا ، ويدعو الشاعر الى استعمال (لغة سهلة بسيطة تأخذ الافكار دون لف ودوران ، وتعبر عن المواجهة بشجاعة) (2) . ولا شك في ان هذه دعوى خطيرة ايضا من شأنها ان تثير بلبلة في الاذهان وخلطا بين فنون القول المختلفـة فلا نميز بين الخصائص النوعية للنثر الذي يتوسل بصفة عامة التعبير المباشر الواضـح والخصائص النوعية للشعر الذى يتوسل التعبير بالصورة والرمز . ولولا افراط الشاعـر خمار في توظيف حروف العطف بلا مبرر فني وحشد المؤتلفات والمترادفات بغير طائـل كما في قوله السابق (مددت ذراعي وكفى) لكانت قصيدة الشاعر هذه اكثر كثافة وايحاء .

لكن قصيدة الشاعر الاخرى (ستكبر الطيور الصغيرة) تحقق بعضا من هذا التناسـق والوحدة وجمال الايحاء والتصوير في كثير من مقاطعها وهي مثال طيب لشعره الحديث المتطور ، فقد حاول الشاعر فيها ان يهجر لهجة الخطاب المباشر واستبداله بالصـورة والتمثيل والتجسيد والحكاية وقرر ان يتخفف كثيرا من ضغط الروى الذى كان يحد مـن انسياح الخاطر ويقيد حركة الخيال فترك للصورة - في هذه القصيدة - حرية اكبر كي تنمو وتتطور وتستوفي التشكيل ، وهو ما سمح بوجود مستوى من الكثافة الايحائية ومن الرمـز احيانا كما في قولـه :

---

1 - محمد بلقاسم خمار - الحرف الضوء - ص161 .
2 - نور الدين بن بلقاسم " الادب العربي والمستقبل " مجلة الفكر ، عدد 3 ، ديسمبر 1977 ، ص49 .

خبرناك في الصيف
قد كنت ايامه عاريا
تحت شمس النهار
وكانت تناديك ريح البحار
تشير اليك : . بأشرعة من ظلال
أيا صاديا . .
فخفت من الموت غرقا
وأحرقت نفسك فوق الرمال (1)

ولو كان أبو القاسم خمار ممن يعيدون النظر في شعرهم لعدل صورة البيت الاخير وغير عبارته (فوق الرمال) ولكنه يمضي مسرعا ولعله كان يكره مزاجعة ماكتب . ويعد المقطع الشعري الآتي – في نظري – أجمل مقاطع القصيدة كلها بل لعله اجمل مقاطع الديوان يقول فيه

واني . .
ابارك في السجن مهدا
ترعرعت في حضنه الاحدب
وأدركت فيه جمال بلادى
وهيبة وجه أبي
وابصرت من بين قضبانه
كيف ينبت ريش العصافير
كالزرع . .
في مغربي . .
وفي مشرقي العربي
وأحسست أني أكبر في الصمت
أكبر . . أكبر . .
والسجن يصغر . .
يصغر في جانبي
فأطبقت كفي على مخلبي
أصلي لقومي
صلاة نبي (2)

1 – محمد بلقاسم خمار – الحرف الضوء – ص 175 .
2 – المصدر نفسه ص 173 و 174 .

ومن الواضح ان الذى يحتاج اليه حمر الشاعر في مثل هذا التصوير هو الانتقاء والتركيز ، وهما صفتان يكاد شعر أبي القاسم خمار يخلو منهما في هذا اليوان ، بل ان هذا المقطع الشعرى نفسه الذى اجتهدنا في اختياره لم يسلم من هنات واضطراب واذا كانت مقدمة الصورة تبدو متماسكة منسجمة مع ايحائها العام من حيث ان السجن — بوصفه رمزا وحقيقة — يعبر عن الامتناع والرفض ويجسد الطموح وكانت الملامح العامة في الصورة تنمو في هذا الاتجاه من القوة والعزيمة والصمود ، فان كلمة (العصافير) في البيت السابع اضعفت السياق وحدت من اندفاع العاطفة في الصورة بل شوشتها وقللت كثيرا من حماسته الوجدان المتصاعد . ثم جاء البيت العاشر حشوا مخلا بالمعنى الخاص ، وفذلكة أيد يولوجية كادت تسقط الصورة في التقرير له والدعائية ، فليس الموقف الثوري في المغرب العربي وفي الجزائر بالذات هو نفسه في المشرق العربي مهما ادعى المدعون ذلك ، وفي هذا التمييز تتجلى خصوصية التعبير الشعرى وخصوصية الصورة ايضا . وكانت نهاية المقطع الشعرى مخيبة مخذولة بالنظر الى تلك البداية الموفقة ، اذ ليس (بالصلاة) وحدها (يكبر السجن) ولا بانطواء (المغلب) تتحقق (هيبة الاب) .

وهكذا يتأكد لنا ان الشاعر خمار لم يراع التخطيط والضبط والانتقاء والتركيز حتى في افضل ماتسمح به قريحته الشعرية ، كما انه لم يفد كثيرا من عنصر القصص والشخصية المسرحية ، وغاب عن شعره تشكيل المكان والابعاد كل ذلك كان بسبب غياب التخطيط المحتم الذى صار ضرورة في القصيدة المعاصرة يحتمها بناء الصورة لتحقيق الوحدة العضوية .

وهو مانلاحظه ايضا على تطور الصورة في الشعر التونسي الذى تركناه عند حدود الطرح الرومانسي مع الاشارة الى عناصر فيه تنبئ بانفراج جديد بالنظر الى تطور المواقف والمشاعر نجد ان اتجاها جديدا في الرؤية قد طرأ بالفعل على بيئة الشعر التونسي بظهور مايسمى الشعر العمالي وبعضهم يسميه (الشعر المنجمي) الذي هلل له كثيرون وكان له شأن في تجربة الشعر التونسي المعاصر . (1)

ويعد الشاعر التونسي الميدان بن صالح أبرز من يمثل خصائصه الفنية في هذه المرحلة الاولى ، وهو يثقل شعره بتوجيه ايد يولوجي حتى يحيله الى مجرد شعارات كما في قصيدته (خلود)

انا ان غنيت العمال نغمة
وانرت الدرب للرواد شمعة
وسقيت الارض دمعة

1 — محمد عمار شعابنية ، " تجربة الشعر المنجمي بتونس " مجلة الفكر ، عدد 1 ، اكتوبر 1978 ، ص 30 .

اثر دمعـــة
لا روى الترب والحـــب معـــبة
فيعم الخير شعــبي والاحـــبة
وتعـــــود
تونس الخضراء عزما ونضالا وصمودا
تملأ الارض جـنانا و ورودا
وبساتين وعشبا و ربيـــع
لنضالات الجـــــميـع
للجـــــميع. (1)

ومن الواضح ان استنجاد الشاعر ، في هذه القصيدة وغيرها ، بمعجم الشعر الرومانسي من مثل : (غنيت ، نغمة ، درب ، شمعة ، دمعة ، الحب . . .) لم يفده شيئا فـــي تشكيل صورة حية ، فقد تهاطلت المعطوفات متلاحقة مترادفة متراكمة في هذا المقطع الشعري الى درجة كان ذهن الشاعر معها يسبق بالتقرير الجاف ماكان ينبغي ان يفصح عنه فنــه بالتصوير والتشكيل والرمز ، حتى صار (النضال) ، وهوشعار سياسي ، هو الذي يخبرنا عن الجنان والورود والبساتين والاعشاب والربيع وما شابهها من الالفاظ التي لم تتخط حدود معانيها الذهنية المجردة . ولاعيب في ان يتحدث الشاعر عن العمال وهموم الطبقـــة الشغيلة الكادحة ، طالما الشعر موضوعه الانسان ، وهو انساني ، ولكن يتعين عـــلى الشاعر ان يجد طريقة فنية اصيلة لديه قادرة على صهر هذه العناصر كلها في صـــورة الفن الذي يكتفي بالتلميح دون التصريح ، وفي هذا التلميح تتحرك العاطفة المشفقـة المشبوبة والخيال الذي يثب ويقارن والفكر الذي يحلل ويستنتج ، وتتعاون النغـــمة والاشارة اللغوية على زرع الانسجام فتتشكل الابعاد الانسانية للتجربة وتبعث في اللوحة حياة . وهو الشيء الذي يكاد يكون مفقودا في شعر الميداني بن صالح . ولعل مـــن المقاطع الشعرية الجيدة — نسبيا — عند شاعرنا هذا المقطع من القصيدة نفسها

أنا ان مت وافناني احـــتراقي
يا رفـــــاقي
فاعلموا ان احـــتراقي
هو بـــدء لانعـــتاقي
وانطـــلاقي
لاكـــــون . . .
بسمة الفجـــر واشـــعاع النـــهار

---

1 — راجع الابيات في : جعفر ماجد — مختارات من الادب التونسي المعاصر — جزء 1 ، ص 327 .

وردة بيضاء في ايدى الصغار
مزنة تروى القفار
يملأ الاكواخ خبزا ، وثمار
لأكون ...
ذلك النور الذى يهمي اذا غاب القمر
للمسيرات التي اتعبها طول السفر
في متاهات الضجر (1)

ونلاحظ هنا ايضا هذا التوجيه الايديولوجي المحورى الذي يحد من قدرة الخيال ويضيف مجال الرؤية ويحصرها في الغرض النفعي المادى المباشر (يملأ الاكواخ خبزا وثمارا) ، وهذا أشبه بما اسماه كولردج (التوهم) اوالخيال الاولي الذى قال عنه: انه يشبه (الذاكرة في انه يتعين عليه ان يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني) (2)

ومن الدارسين من عد شعر الميداني ابن صالح مدرسة قائمة ، أطلق عليها مصطلح (المدرسة الواقعية) او الواقعية الاشتراكية في الشعر التونسي المعاصر (3) ، ولا شك في ان لفظ (مدرسة) غزير الدلالة ، جليل القدر ، عميق الجذور في التفكير الفلسفي والاجتماعي شامل في مظهره ينسحب تأثيره على مجمل الحياة المادية والفنية لذلك يبدو لي استعماله هنا غير دقيق ولا صادق ، ولعل المدرسة الفنية الوحيدة في تاريخ الشعر العربي هي مدرسة عمود الشعر .

وقد يكون الشاعران أحمد القديرى ومصطفى الحبيب بحرى ممن دفعا بالصورة الشعرية في تونس الى مايرجى لها ان تثمر من الثراء وتنوع الاداء والبناء ، على الرغم من تأثرهما الواضح بالشعر العربي في المشرق ولاسيما شعر السياب .

وتعد قصيدة الشاعر بحرى (الارض العلائية) التي نشرها في المجلة المصرية سنة 1965 ، محاكاة لرموز السياب وبعض صوره في مطولته الشهيرة (المومس العمياء) وكان السياب قد اهتدى في مرحلة مبكرة من ثورة الشعر العربي الحديث (الحر) الى رموز ونماذج خالدة في التراث الانساني والعربي ينتقيها ويجسم من خلالها مأساة الانسان العربي في العصر الحديث كما في قوله

من هؤلاء العابرون ؟
أحفاد أوديب الضرير ووارثوه المبصرون

1 ـ راجع الابيات في : جعفر ماجد ـ مختارات من الادب التونسي المعاصر ـ جزء 1 ، ص 327 .
2 ـ كولردج ـ النظرية الرومانطيقية في الشعر ـ ترجمة عبد الحليم حسان ، دار المعارف القاهرة ، 1971 ، الفصل الثالث .
3 ـ محمد الصالح الجابري ـ الشعر التونسي المعاصر ـ ص 623 .

وقـوله :

لا تبقلن خطاك فالمبحنى علالئ الاديم
أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح
يتضاحكون ويعولون .(1)

ويقول مصطفى بحرى في هذا السياق الرمزى :

أجر المشية الحيرى على أرض علائيـة
وأسمع من وراء الافق صيحـات عدائية
بها أحفاد (نيرون) يكمّون الصدى الشاكي
وتأخـذ ألســن المــــوتى
ترددها على سمعـــي
وتحرق في مجامرهـــا
دم الاشواق للنبـــع
حملت حقيبتي يوما الى دوامة الســفر
وكانت ساعة الموعـــد .(2)

ومن الواضح ان الصورة في شعر السياب اكثر انضباطا وتماسكا واكثر ايحاء بتفاصيل المشهد الذى يرصد الموقف الوجداني المتألم المتأزم والذى يمثله المبغي ونازلـــوه وكان جو العمى ،عمى البصر والبصيرة هو اللون القاتم السائد في لوحة السياب ،فـــي حين كانت صور بحرى يسودها الغموض والتعتيم ،وتعوزها الرؤية الواضحة الى الموقـف الكلي الذى اراد الشاعر ان يطبعه بالحيرة والارتياب والرحيل . كما ان حنينه الـــى المعجم الرومانسي في اغلب مقاطع القصيدة افسد عليه واقعية الصورة التي طبعت شـعر السياب .

أما الشاعر القديرى فقد حاول ان يطور صوره بالاعتماد على لغة الصراع والمصادمة عبر اجواء عبقة برائحة الفجرى الثائر المتجول كما في قصيدته (محاولة للصراخ فـــي الغابة الكبيرة) التي يمكن ان نلمح فيها ظلالا من قصيدة السياب الاخرى (غارسيا لوركا) يقول الشاعر القديرى :

(فريد ريكوغارسيا لوركـا)
ينمت ثمار البرتقال في غرناطة

1 ــ بدر شاكر السياب ــ ديوان بدر شاكر السياب ــ ص 1 ،ص 509
2 ــ راجع الابيات في : محمد الصالح الجابرى ــ ديوان الشعر التونسي الحديث ج 3 تراجم ومختارات) ص 159 .

دعوا شرفات بيته مفتوحة
فان عينيه
تحدقان في المزارع الفسيحة
وتشربان البحر حزنا وملوحة . (1)

ولا شك في ان رغبة القديدى في كسر طوق التقليد الاحيائي والاجترار الرومانسي البطيء قد دفعاه الى ارتياد أفاق بعيدة وفسيحة لتكون مادة الشعر عنده ، وأتاح للشاعر فرصة اكتشاف الرمز كما في قصيدته (أغنية من حب قديم) التي لا تبعد كثيرا عن قصيدة السياب (أغنية في شهر آب) ، يقول القديدى :

عرفتك ثرة الاحلام تعتنقين نبل الصمت
كقنديل يضيء معابد الكهان
ويرقد آمنا بين اللظى والزيت .
عرفتك طفلة عينان تحتضنان لون البحر
وعمق البحر
تحبين انهمار الغيث والاحزان
كزنبقة خرافية
وترحلين خلف مجاهل النسيان
لعالمك المشيد فوق سور السجن . (2)

وتجدر الاشارة الى أن بناء الصورة الشعرية باعتماد اسلوب التقابل والتنافر أو التضاد ربما عد جديدا على تجربة شعر المغرب العربي وكما قد ألمحنا اليه في شعر عبد الكريم الطبال ، ونراه هنا يشكل الاطار العام في القصيدة كما في الابيات الثلاثة الاولى من المطلع السابق وأغلب الظن ان شعراءنا المغاربة لم يكونوا على وعي كامل بقانون التضاد في بناء الصورة وهو ان يعمد الشاعر الى حشد من مواد اوسلسلة من مواقف ذات طبيعة مختلفة والوان متباينة يبنيها بناء تقابليا تناظريا فيحصل من ذلك الجمع تجاذب وتوتر يجسد حقيقة الصراع في الواقع ويرسم حركة الوجدان وربما استنتج منها العقل معنى [illegible]رقة البعيدة كما في قول الشاعر السابق (يرقد آمنا بين اللظى والزيت) وقوله : [illegible]تحبين انهمار الغيث والاحزان) . وهذا اسلوب شائع في الشعر الحديث ، وقد وظفه بعض شعراء المشرق بكثافة (3) .

وكذلك شكلت صورة الريف والمدينة في العصر الحديث الاطار المناسب الذى يتجسد فيه هذا الصراع والتناظر في بناء الصورة ، وادرك القديدى في قصيدته (المدينة) بعضا من

1 ــ راجعها في : محمد الصالح الجابرى ــ ديوان الشعر التونسي ، ص 247 .
2 ــ المصدر نفسه ، ص 251 .
3 ــ عثمان حشلاف ــ التراث والتجديد في شعر السياب ــ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1986 ، ص 114 .

تلك المعاني ، كما في قوله :

مطوقة بأسوار تسد النور عن اطفالها الفقراء
كبابـــل او ســدوم
اضافها التاريخ للقصص الخيالية
كأن الغزو فيك اعيد
عادت من كهوف الامس أصوات هلاليـــة
وأمسى الفكر منفيـــا
وأمست في قصائدنا بذور الحب منفيـــة(1)

ويبدو ان التجربة العاطفية للريف والمدينة غير ناضجة في نفس شاعرنا اثناء هـــذه المرحلة ، اذ يشير تاريخ القصيدة الى سنة 1967، ولعل المدينة حينئذ لم تكن لتظهر في اقطار المغرب العربي بمظهر المدينة الآثمة الموبوءة بداء الغواء والبطالة ، والتلـوث والانانية المفرطة ، بل كانت على العكس من ذلك تمثل حلم الخلاص من بؤس الريف وفقـره لما يصادفه الشاب في المدينة من فرص العمل المنظم ، والوان الترفيه المسلية ، وهـــو مايؤكد تأثر الشاعر القديدي بالشعر المشرقي الذي تأثر هو الاخر بالشعر الغربي الذي سبق الى تصوير هذه الظاهرة كما في قصيدة (اليوت) (الارض الخراب) (2) ، ويدل على ذلك ذكره(بابل وسدوم) وهما من مدن الشرق القديمة .

يستفاد من كل ذلك ان تطور الصورة الشعرية في تونس كان بطيئا ايضا ، بالنظر الى تجذر الحركة الاصلاحية وأصولها المكينة المتمثلة في مؤسسة جامع الزيتونة بمناهجه السلفي المحافظ ، وكذا ثبات الاوضاع السياسية بهذا القطر في الاتجاه الذي يخدم هذا المنحى الفكري والادبي ، وان بدا هذا النظام متحررا في مظاهره فهو محافظ في جوهره ، الى ان جاءت مجلة(الفكر) الغراء وفتحت صدر صفحاتها لابداع الشباب ، ورحبت بالجديد ، وسارعت الى احتضانه ونشره .

أما تأثر الشعر التونسي بالشعر المشرقي في هذه المرحلة ، فلعله يعود الى حريـــة الاتصال الثقافي الذي كان متأصلا بين تونس والمشرق العربي ، والذي سمح به موقع تونس الجغرافي أيضا ، وسوف يكون هذا الاتصال والاحتذاء بمثابة حافز قوي ، واختبار لقـدرة الشاعر التونسي ، ويلقي ضوءا على مرحلة الصورة الشعرية بعد ذلك

واذا عدنا الى الشعر العربي بالمغرب الاقصى ، انتبين المنحى الجديد الذي سلكه الشعراء نجد ان نموذج الصورة الحلم او الصورة المستمدة من أجواء اسطورية أو خرافيـــة

1 ــ راجع الابيات في : محمد الصالح الجابري ــ ديوان الشعر التونسي الحديث ــ ص249 ،
2 ــ فائق متي ــ اليوت ــ ص 92 ومابعدها .

بوجدان رومانسي قد تطورت في ديوان الشاعر محمد المومني (آخر اعوام العقم) حتى صارت تنتظم قصائد الديوان كلها ، وتشكل محور التجربة ، واساسها ، سواء كان حلم المومني رومانسيا بتفاصيل رومانسية او حلما اسطوريا بأشياء ورموز اسطورية ، كما في قصيدته (الشيخ والتميمة) . يقول المومني :

أمعنت في متاهة الضباب والجليد
من قبل ان ترميني الامواج فوق الساحل
نسيني الامير في سفينة الحريم
حتى رسا السفين في جزيرة
مياهها الدموع وأغصانها السلاسل (1)

هذا اللون من التصوير الذي يتمرد على محدودية الزمان ويرتفع فوق حدود المكان انما هو يتنفس في مناخ اسطوري رحب ، وفضاء لا متناهي ، ويوحي بابعاد التجربة الانسانية كلها ، وكأن الشاعر هنا يعيد على سمعنا بعض حكايات ألف ليلة وليلة ومافيها من خوارق واجواء عبقة بشذى المجهول وطرافة المدهش (2) . غير ان المومني لا يلبث ان يتخلص تدريجيا عن الطابع الاسطوري ليحصر الاحداث في ارض الواقع ويشير بكثافة الرمز الى عمق المأساة فيقول الشاعر بعد المقطع السابق مباشرة :

قرأت في جماجم الهياكل
(تذيب النار الثلج والحديد
وتصنع الرجال من جديد)
كلمة من قبل خطها عبد الكريم
حمراء في رسائل الكرامة
لها قصدت الشيخ ليدعو لي
بالعمر المديد
ونعمة السلامة

هنا تتدعم الصورة بعنصر جديد ومحتوى غزير ، فقد كانت صورة المطلع رغم كونها منتزعة من متعدد — كما يقال — الا انها تشير بوضوح الى مصدرها في رحلات السندباد البحري المثبتة في كتاب الف ليلة وليلة (2) ، مما يوهم في الظاهر بأن الشاعر انما يتحدث عن اسطورة او خرافة حتى يصنع المفارقة الساخرة التي تعمق الاحساس بمأساة الواقع ، ويتأكد بذلك ان الجو الاسطوري يتيح مجالا واسعا لحرية التصرف في الاحداث والباسها ثوب الرمز (سفينة الحريم ، مياهها الدموع ، أغصانها السلاسل ، جماجم الموتى

1 — محمد المومني — اخر أعوام العقم — ص 7 .
2 — كتاب ألف ليلة وليلة ابتداءا من الليلة 558 الى الليلة 601 . وكذلك سهير القلماوي — ألف ليلة وليلة — دراسة نقدية ، دار المعارف بمصر ، ط 4 ، 1976 .

الرجال من حديد ..) الى آخر هذه التفاصيل التي تكون جسد القصيدة الى ان يصل الشاعر الى اسم (عبد الكريم) ضمن رموزه الكثيرة ، فيجد ث موقعه من الصور العامة انقلابا في المعنى الشعري ، فيتطور بناء الصورة ويتحور ليشف عن ابعاد اخرى في التجربة الانسانية ، وينتهي هذا الرمز بأن يقبله السياق العام في القصيدة بوصفه نقطة انعطاف الرؤية (. . لها قصدت الشيخ ليدعو لي بالعمر المديد ونعمة السلامة) ويعود الشاعر الى حشد طاقات اخرى في تفاصيل جديدة ضمن حدود التجربة التي ترسم لوحة كاملة حتى اذا تأزم الموقف من جديد وتشابكت الاحداث سمح بانعطاف آخر للرؤية وللموقف الشعوري فيستدير خط الابتداء نحو نفسه مؤذنا بالنهاية او ينكسر في ذروته كما في قوله :

والهيكل السعيد
يمشي على القوائم المرقعة
حتى اذا الجراد في منابت البن قد أخذ موضعه
واطعموه عيني طفل ودماء المرضعة
وارتجفت اصابع سمينة
مبثوثة كالدود في المدينة
وامتنع الاسرى عن التجديف بالسفينة
رأى الموتور في ضياء اللهب عزيمة
ان كثّر الموت فكيف تنفع التميمة (1)

وتفيد الابيات الثلاثة الاولى من هذا المقطع معنى المفارقة الساخرة والتناظر النافر بين صورة البن السعيد والقوائم المرقعة ثم بين الجراد والبن ، ويمزج الشاعر في سياقها العام بين التسلية التي في ظاهر الصورة والالم الحاد الذي يكمن في رمزيتها العميقة ، ثم تتوالى الصور الاخرى اقل كثافة مثل (أطعموه عيني طفل ، ودماء المرضعة ارتجفت أصابع ، مبثوثة كالدود ، وامتنع الاسرى) حتى يبلغ ذروة التصعيد النفسي والمواجهة العلنية في البيت ماقبل الاخير ، وهذه الصور الجزئية تشتمل كلها على السطح والعمق الغشاوة والصفاء ، ويشد انتباهنا ذلك الشكل مشيرا في اللحظة نفسها الى المحتوى لذلك يمكن القول : ان ((تطور المعنى الذي يصيب احد عناصر العمل الادبي تحت تأثير من سياقه يمكن ان يدعى مفارقة)) (2) .

وفي قصيدة (حكاية من جزيرة الدخان) نجد هذه المفارقة في الصورة ماثلة في الاجواء القصصية الفسيحة والرموز المسرحية المتكررة ، وقد قصد بها الشاعر الايحاء

1 ـ محمد المومني ـ اخر أعوام العقم ـ ص 40 .
2 ـ د .سي . ميوميك ـ المفارقة ـ ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982 ص 20 .

والتعتيم في آن واحد ، كما في كتاب ألف ليلة وليلة .

ياأخوتي . . أتيت من جزيرة الدخان
منسوفة رؤايا
صفر اليدين لكن ملئ جعبتي حكايا
مرآتي التي حمات اصبحت مرايـــــا . (1)

ويعد مناخ القصر ومايشيع فيه من حياة البذخ والخلاعة والتبذير من (الشيمات) او الموضوعات الثابتة المتكررة في جميع قصائد ديوان المومني (آخر اعوام العقم) كما في قوله

أحكي لكـم عن مجلـس السلطان
والشاعر الذى اتى في صورة الشيطان
ليضحك الندمـان والحضـــــيان (2)

كذلك نجد كثيرا من الشخوص المسرحية المذكورة في حكايات الف ليلة وليلة تـــبرز ملامحها في الصورة الشعرية عند المومني لتملأ الفجوات النفسية والعاطفية ، او تقـــوم بأداء الوظيفة الرمزية وتساهم في نمو القصيدة وتطوير المواقع ودفعها نحو الازمة والانفراج لذلك ربما شكلت صوره الجزئية رمزية مستقلة داخل القصيدة نفسها كما في قوله مـــن القصيدة السابقة :

أحكي لكم عن قصة سلمـــــان
وحلوة الصبايا
تأتيه كلما يهل موسم القطـــاف
تتّـزر الجمال ثم ترتدى العفاف (3)

هذه اللوحة ، او الصورة الجزئية التي محورها سلمان وصاحبته تقف نظيرة اللوحـــة الاولى عن القصر وغلمانه وتعد افضل بديل يقدمه وجدان الشاعر للموقف الاول وبه تختـتم القصيدة :

أواه يازهـــراء ياعروسة الرمـــاد
تزغردين من خلال النار ، وسلمان
يمضي وخلفه التاريخ مرخى العنان
يد على الجراح ويد على الزنــاد (4)

1 ـ محمد المومني ـ اخر اعوام العقم ـ ص 7 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 7 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص 8 .
4 ـ المصدر نفسه ، ص 9 .

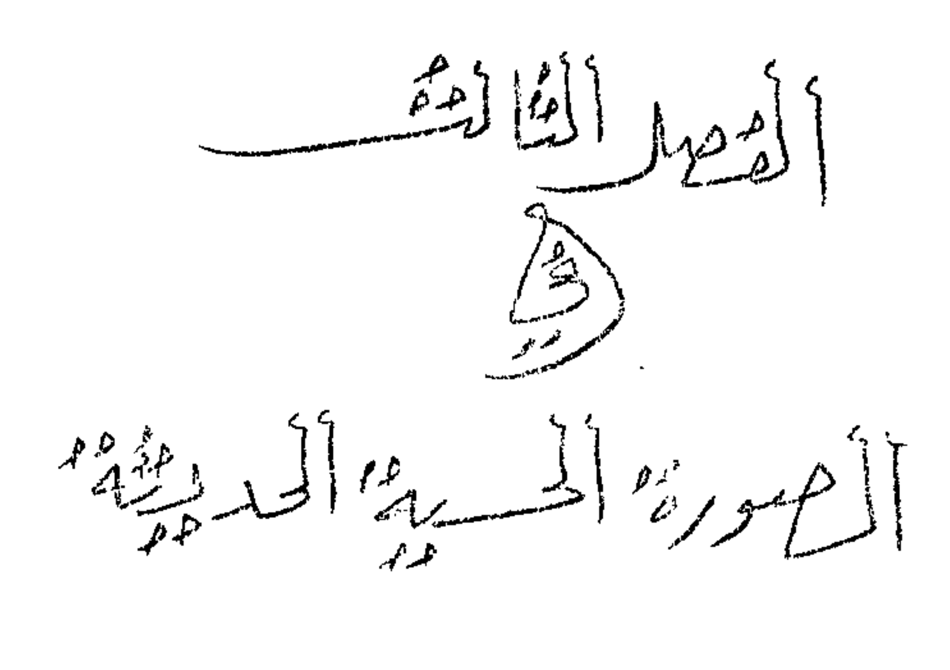
وعلى هذا الاساس يمكن القول ان ابرز ماتمتاز به الصورة الشعرية عند محمد المومني في ديوانه (آخر اعوام العقم) هو بناؤها القصصي الذي يتدرج من الاسطوري الخرافي الى الواقع مستفيدا بذلك من ثراء هذا الشكل القصصي وحيوية شخوصه وواقعيته، ومن فضاءات الدلالة الزمنية والمكانية غير المحدودة . وبوسع الدارس ان يتحسس بعض جماليات هذه الدلالة في ذلك المجال الواسع الذي تتحرك فيه احداث القصيدة بين الماضي الاسطوري والخرافي ممتدة الى عصر سلاطين الاستبداد الى النصف الثاني من هذا القرن العشرين وفي هذا المجال الواسع تتحدد سمات الطبيعة البشرية التي هي موضوع التأمل ، ويعد هذا الملمح (الدرامي) المأساوي احد اسباب اقتراب الشعر الحديث من القصة والمسرحية ومن الاسطورة ايضا (1) .

ولا شك في انه قد تبين الان ان حركة الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب قد شهدت تطورا ملحوظا ، بدءا بالاتجاه الاحيائي الذي كانت الصورة فيه تتنفس في اجواء الشعر العربي القديم ، وتهدف من وراء ذلك الى التمكين لقواعده الراسخة التي من ابرزها شرف المعنى وصحته ، واستقامة العبارة ووضوح الدلالة . ثم تحولت الصورة في الاتجاه التأثري الرومانسي الى المزج بين حقائق النفس الغامضة وبين معطيات الحواس الخارجية والظهور عبر اشياء الطبيعة ومظاهرها واشكالها بقصد الوصول الى الحلول فيها او التوحد بها وهي غاية لم تكن ميسور التحقيق على معظم شعرائنا آنذاك ، فوقف اكثرهم عند حدود الشبه الظاهري ، واكتفوا بسرد الاسماء والنعوت دون فسحة من تأمل المعاني الروحية العميقة الافيما قل وندر ، كما في شعر الشابي بتونس وعبد الكريم الطبال بالمغرب ومحمد الصالح باوية بالجزائر .

أما الاتجاه الذي اعقب ذلك فقد مال الى تطعيم صوره الشعرية بعناصر واقعية أكثر من سابقه عندما اتجه الى الشخوص المسرحية في القصة والحكاية والاسطورة وعرف كيف يتمثل عنصر الزمان فيها ويستفيد منه في احداث صراع له مايعادله في ارض الواقع وكذلك افاد من عنصر المكان ووظفه في الصورة بحيث صارت توحي بامتداد تاريخي قلما اوحت به في شعر السابقين عليهم ، ولا شك في ان هذا الاتجاه الاخير هو المرشح للتطور عند جيل المرحلة اللاحقة ، وهو ماسنحاول بيانه في الفصل القادم .

---

1 — راجع : طه وادي — جماليات القصيدة المعاصرة — دار المعارف ، القاهرة ، 1982 وكذلك جلال الخياط — الاصول الدرامية في الشعر العربي — دار الحرية ، بغداد . 1982



الفصل الثالث

في

الصورة الحسية الحديثة

II

عرضنا في الفصل السابق بحث الصورة الشعرية في مرحلتها الاولى من استعادة اقطار المغرب العربي استقلالها السياسي ، وتناولنا بالدرس مجمل الخصائص الفنية والبنوية في الصورة دون تمييز بين اطار شعر الشطرين وبين اطار الشعر الحر لاقتناعنا بان هذا الاطار العروضي للقصيدة العربية يظل شيئا مهما في تشكيل الصورة الموسيقية اللازمة في الشعر ويخصب فيه الايقاع ، وهو من اجل ذلك يخضع في اختياره لنوع التجربة الشعرية والرؤية الفنية المنبثقة من وجدان الشاعر نفسه ولا يفرض على الشاعر سلفا ، ومن هنا يمكن القول : ان هذا الاطار العروضي او ذاك لا يقدم في حد ذاته اى امتياز للشاعر يمنحه تفوقا نوعيا في ابداع الصورة وان الاوزان العروضية ، كما يقول عزالدين اسماعيل « لا تعدو ان تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقا تجريبيا صرفا » (1) . وان موسيقى الشعر الجيد انما تصنعها حركة الوجدان المستثار عند لقائه بالصورة في تناسق رفيع يقود الى وحدة صوفية . وهكذا يصير الوزن ضروريا في الشعر من اجل احتواء الايقاع الراقص للوجدان المتوتر وتنظيمه وضبط حركة العاطفة والايحاء بها من خلال ذلك التناغم الكلي الذى تكشف عنه الصورة . هذا التناغم الذى « يبتهج له الفكر بادراكه شيئا مألوفا يتكرر بحلة جديدة » (2) .

وقد كشف لنا البحث في انتاج عشرية من الزمان او اكثر بقليل عن تطور قائم في الصورة والرؤية ، وهو تطور يؤكد تغير الحساسية الجمالية في مجتمعنا ، او على الاصح ، تغير اشكال هذه الحساسية الجمالية بتغير نمط الحياة وأساليب العيش عندئذ ، وتأثير المحيط الثقافي والاجتماعي والسياسي الجديد . والصورة الشعرية ، في هذه المدة ، كانت في ومضاتها الصادقة حية فاعلة تصور لقاء ناجحا بالحياة ، أعني اكشفا صادقا عن طبيعة الاحساس بها وهي تصور ايضا انصهار الذات بالواقعية في قوة اكبر ، هي الضمير الجماعي للامة او الوعي الجماعي (3) . هذا الوعي الجماعي هو ما نحاول كشفه في هذا الفصل بتحليل بنية الصورة الشعرية الحية عند عدد كبير من شعراء الجيل الجديد ، جيل الحداثة الشعرية ان جاز التعبير ، ومدى تمثلهم تجربة الجيل السابق ، ومدى اضافتهم اليها مما استوحوه من ثقافتهم في الاداب العالمية المعاصرة او استوحوه من خبرتهم الحية في الحياة ، وقد ابتدأ وتجربة الجيل السابق وجيل الحداثة متداخلتين الى حد المعاصرة احيانا غير ان اولاهما تقصر عن الاخرى في نواحي متعددة من الصورة .

ولعله من المفيد ان نذكر هنا ان مصطلح (الحداثة) نفسه ، وهو شائع واسع الاستعمال

---

1 ـ انظر الدين اسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر ـ ص 53 .
2 ـ سي . دي . لويس ـ الصورة الشعرية ـ ص 84 .
3 ـ المرجع نفسه ، ص 171 .

مفهوم متشعب سياب غير منضبط بسبب تداخله الشديد بعنصري التراث والمعاصرة
ويعرف محي الدين صبحي الحداثة بأنها ((التعبير عن الوجدان الجمعي للامة وفق
اكثر الاشكال الادبية تواصلا مع التراث ومعاصرة للابداع))(1) . وهذا يعني تمثيلا بأن
التراث شجرة يسري في اعماقها نسغ الحياة ، والحداثة فروع اخرى جديدة امتدت من
تلك الشجرة وفق قانون النماء وتتغذى من نسغها الاصلي، لتتطور وتنمو من جديد نحو
بهائها الاكمل ، فالحداثة مرحلة من مراحل نموشجرة التراث وهي فاعلة فيه ومنفعلة بـه
وتعيد تشكيل الكل ــ الشجرة ــ وفق استراتيجية النمو الجديد ، ولذلك يمثل التراث
العظيم سلسلة من الحلقات ، كل حلقة تعد حداثة في عصرها (2) . ومن شأنها ان
تجدد فهم التراث بمنظار متطور .

ولا بد من التذكير هنا بما سبق ان اكده الشعراء والدارسون الموهوبون غير مامرة
من ان الشعر بخاصة معاناة وولادة عسيرة للكلمات والصور في بناء ذي نسق فريد محكم
التناغم ينتظم القصيدة كلها حتى اذا خرجت في شكلها النهائي كانت تجربة انسانية حية
تجسد قلق الروح في تطلع الانسان الى الكمال ومعرفة المجهول والغامض ، وأنه
تحت المظهر الخارجي للاشياء حياة لا تدرك بالتفكير والتجريد وانما توحي بها
طريق الادراك الحسي الذي يوحد بين الانفعال وبين الموضوع المدرك
التشخيص والمجاز بعامة الذي يخلع المشاعر او الصفات البشرية على الطبيعة
ايا الروحانية القديمة واحتفظ الشعر بدوافعها حية حتى يوفر فرص التصالح
. ولا بد حينئذ من ان يكون ذلك اثرا مباشرا لعمق التجربة وتنوعها
التجربة الروحية واللغوية التي توحد الذات الشاعرة بالاشياء وتصلها
النشطة . و(شعر التجربة) كما يقول محي الدين صبحي ((يخلق تفككا
اي ان القصيدة تمر بحالة التفكك وتنتهي بتركيب جديد تتوحد
ة)) (4) ويتم ذلك بنوع من التجلي المفاجئ تتكشف فيه (اسرار الحياة
الرائي انكشافا يزوده بمعرفة عيانية ذاتية لا سبيل الى اثباتها

ه التجربة الشعرية من زاوية اخرى محللا اياها الى عناصرها
بعيد فيقول : (ليست الاشعار ، كما يتصورها الناس ، ببساطة
ــ انها تجارب . ولكتابة بيت واحد ، على المرء ان يرى مدنا
، على المرء ان يتعرف على الحيوانات ، واسراب الطيور ، والاشارات

لذلك يحـ
الجامدة من بعـ
الحياة (3)
مع الحياة ، لاسيما
وشمولها
ـواحها اللطيفة

1 ــ ... ــ " حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي " ، دراسة ... يوسف المجاطي ــ الفروسية ــ مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 198[illegible] ، ص 133 .
2 ــ المرجع نفسه ، ص 133 .
3 ــ سي . دي . لويس ــ الصورة الشعرية ــ ص 123 .
4 ــ محي الدين صبحي " حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر احمد المجاطي " ، ص 136 .
5 ــ المرجع نفسه ، ص 136 .

التي تحملها الازهار الصغيرة عندما تتفتح للصباح . على المرء ان يتمكن من الرجوع بفكره الى طرقات في اصقاع مجهولة ، الى مصادفات غير متوقعة ، والى انفعالات توقعها منذ حين الى ايام الطفولة التى مازالت غير واضحة ، ولى الابوين الذين جرحنا شعورهما عندما حاولا ان يقدما لنا بعض السرور الذى لم نفهمه . .)) (1) . بل يذهب هذا الكاتب بعيدا جدا في سبراغوار التجربة الروحية والمادية الفنية المتنوعة كثيرا عندما يشير الى ضرورة استدعاء ذكريات عن ليالى الحب ، وعويل النساء في المخاض والنساء في الطفولة ، ومجالسة الموتى في غرفهم المظلمة ، ومشاهدة الاشخاص المحتضرين . . . وما الى ذلك من التجارب الفذة في حياة المرء المتأثرة بالغ الاثر بالرعشة الاولى والصدمة التي تهز الوجدان وتطبع شخصية المرء بطابعها وتجرى في رعبه مجرى الدم في الشرايين ، فيقول (آ ذاك ، فقط ، قد يحدث في ساعة نادرة جدا ان تشرق الكلمة الاولى من القصيدة في وسطها وتنطلق منها)) (2)

هذا الوصف الدقيق العميق لطبيعة التجربة الشعرية وميلاد الومضة او الكلمة الاولى في القصيدة اردناه ان يكون نقطة انطلاقنا الى دراسة الصورة الحديثة في شعرنا المعاصر في هذا الفصل ضمن سياق العلاقات والقرائن المذكورة في الفصل السابق او في سياق علاقات وقرائن جديدة طرأت على شكل البناء الفني للقصيدة المعاصرة واحدثت تطويرا وتحويرا في بنية الصورة الشعرية نفسها .

واذا كنا في الفصل السابق قد وقفنا على عدة ظواهر وانماط في الصورة الشعرية كشف عنها البحث والتحليل مثل الصورة الوصفية والنمنمة والصورة الحلم والصورة القصصية وغيرها فان قصدنا الاساس يظل على الدوام بيان وظيفة الصورة في الاداء الفني بوصفها اداة تعبير وكشف، تتحدد قيمتها الدلالية والجمالية في ذلك الاشعاع الدائم الذى تكتسبه من بنيتها الحسية الذاتية ومن مجموع العلاقات الوظيفية في سياق القصيدة كتجربة متكاملة تتبادل الاشارات مع العناصر الفكرية والوجدانية والايحائية الاخرى ، بهدف الافصاح عن موقف معاصر من قضايا الانسان والكون والحياة ، لا ان نعدد هذه الصور بوصفها أشكالا والوانا وانماطا مختلفة الاحجام والمقاييس والاذواق بمعزل عن فاعليتها وحيويتها في القصيدة ، ((لان الانهماك في تقصي مثل هذه الصفات قد يضيع على الباحث جهده في تتبع الصورة وملاحقتها على انها أداة مؤثرة في بلورة الافكار والمواقف والحالات التي تثيرها القصائد .)) (3) وتبعا لذلك يتحدد جهدنا في بحث هذه العلاقة الفاعلة في الصورة ، وبيان مدى اسهامها مع غيرها في بلورة الرؤية الفنية وكشف التجربة وتجسيد الافكار كما بينا ذلك في الفصل الاول .

والواقع ان الحقل الشعرى بالمغرب العربي عرف عدة تجارب واتجاهات شعرية في

---

1 ــ سي . دى . لويس ــ الصورة الشعرية ، ص 97 .
2 ــ المرجع نفسه ، ص 97 .
3 ــ محسن أطيمش ــ دير الملاك ، ص 265 .

المرحلة الحديثة بعد مرحلة التأصيل التي سبق تحليلها ، وهذه المرحلة الحديثة لا يمكن ان تعد جديدة كل الجدة ، فالتجربة الشعرية الموفقة — كما ذكرنا — يرفدها جناحان قويان ، جناح من التراث الذى يختزن نصيبا من الوعي الجماعي للأمة ، وجناح المعاصرة الذى يرتبط باشد التقنيات والافكار حداثة ، ومن هنا نرى ان عناصر فنية كثيرة تراثية واحيائية ورومانسية وغيرها قد امتدت الى نسيج التجربة الجديدة وسرت في تضاعيف الصورة والبناء ، وان حاول بعضهم ان يضيف جديدا اما استجابة لدافع التغيير في الواقع المتجدد واما محاولة ((يقوم بها الشاعر للتغلب على احساسه بالعجز عن اضافة شئ ذى قيمة الى انجازات الشعراء السابقين اذا ظل سائرا على مناهجهم التعبيرية نفسها وطرقهم في الاداء ذاتها))(1) . لكن الذى يحدث في كل تجديد مطبوع بطابع الاصالة ان يلتقي دافع التغيير في واقع الحياة بالحاجة الى الاضافة في الفن لقاء وديا في وعي الشاعر فيتحدان في تجربته فلا يطغى الجانب الايديولوجي او التوجيه الدلالي على صنعة الفن في الصورة ، ولا تتحول الصورة الى مجرد زخرف مجازى كأنها ملصقات متناثرة مبهمة لا تؤول الى تيار الافكار المتدفق في الواقع الحي المتغير باستمرار .

II

واذا عدنا الى انتاج شعرائنا الجدد قصد الكشف عن هذا العمق الفني وتجليته وجدنا الصورة الاشعاعية ، او الصورة البسيطة المركزة ، او الومضة الحية هي احدى امكانات التعبير المعتمدة في البناء الشعرى عند كثير من شعراء التجربة الجديدة ، سواء كانت هذه الصورة مأخوذة من بيئة الشاعر الطبيعية وثقافته المحلية ، او مستوحاة من التراث العربي والعالمي وموظفة في سياق خاص .. ولعل اول خطوة في رسم مثل هذه الصورة هي ان يجمع الشاعر بين المعنى الحسي والمعنى الذهني في لمحة واحدة ، فتشتمل الصورة حينئذ على العمق والسطح معا ، المفهوم والادراك الحسي للمفهوم ، على التجربة وخلاصة التجربة . نجد هذا اللون من التصوير هو اللون الغالب على قصائد الشاعر المغربي أحمد المجاطي في ديوانه (الفروسية) ، هذه القصائد ربما غطت مساحة زمنية مهمة في تاريخ الشعر العربي بالمغرب ، واذا استثنينا أربع قصائد او خمسا اعتمد فيها الشاعر تقنية فنية تعد اكثر تعقيدا ومداخلة في تركيب الصورة ، فان القصائد الاخرى تقوم على هذا الوميض الخاطف في الصورة المجازية المركزة ، وهي اساس بناء القصيدة يكررها الشاعر

1 — محمد حسين الاعرجي — مقالات في الشعر العربي المعاصر — دار وهران — قبرص ، 1985 ، ص 11 .

تكرار تنوع وتوليد ، حتى اذا انشأ منها مايشبه العنقود حصل له من مجموع تلك الصور اطار مادي كثيف ومركز يقوم له مقام الكشف عن تجربته ، ويعبر في النهاية عن رؤاه ورؤيته واذا بالقصيدة تؤسس موقفا حضاريا شاملا ، اعني نوعا من الكون الشعري المغاير مطابيعة الحالي ، للكون الواقعي ، ينافره ويباد له الاشارات والرموز بما يفيد مزيدا من الحضورنيه واذكاء الوعي بحقائقه ، نجد ذلك في قصائد مثل (كبوة الريح) ، و(الفروسية) ، وا دار لقمان) ، و (الخمارة) ، و (خفة حنين) وغيرها .

في قصيدته (كبوة الريح) (1) يتحد دعنصر اللمح او الوميض المركز في نفي الشاعر الصفة الاساس في الاشياء التي تؤسس العلاقة في الصورة واثبات نقيضها على نحـــو مانرى في هذا المطلع

على المحيط يستريح الثلج
والسكـــوت
تسمر الموج على الرمـــال
والريح زورق
بلا رجـا ل
وبحـــــر مجـــــذا ف
وعنـــكبوت
من يشـــعل الفرحـــــة
في مدامعي
من يوقــظ المـــــلا ق
مـــن يمـــوت ؟

هذا هو العنقود الاول ، او المشهد الاستهلالي في القصيدة ، اما الصور الجزئيـة التي تؤلفه فهي قول الشاعر : (على المحيط يستريح الثلج / يستريح السكوت / تسمر الموج / الريح زورق بلا رجال / بحر مجذاف وعنكبوت / ثم من يشعل الفرحة فـــي مدامعي / من يوقظ العملاق) وهي صور في منتهى الغرابة ، تثير الدهشة ، وتـــكاد تصدم وعي القارئ فيتساءل لماذا تتصرف الاشياء في هذه الصور على ذلك النحو المعكوس؟ لماذا الثلج على المحيط ؟ ونحن نعلم مكانه على قمم الجبال في بيئتنا المغربية والعربية على الاقل ، ونعلم ان الشاعر يعلم ذلك ايضا ، ولماذا السكوت على المحيط وهديـــر أمواجه لاينقطع ، ثم ماذا يعني ان يتسمر الموج على الرمال ؟ وهو مخالف لسنن الكـــون التي الفناها من حولنا ، فاذا بلغنا صورة الريح التي تحولت الى زورق في غياب كل أثـــر

---

1 ـ أحمد المجاطي الفروسية ـ ص 21 .

للرجال فيه ادركنا فجأة صورة (الريح العقيم) الواردة في القرآن الكريم أوهي (ريح صرصر عاتية) ، وادركنا ، مقارنة بهذه الصور كلها ، صورة اولئك القوم الذين اهلكوا فلم يعد لهم اثر ، وهي صورة يستدعيها السياق عند ذكر (بعض مجذاف وعنكبوت) اي بقية أثر زائل من حياة غابرة ينسج عليها العنكبوت خيوطه ، وهذه غير الخيوط التي نسجها على غار ثور يوم اختفى فيه النبي محمد (ص) وصاحبه ، فالشاعر هنا قد عكس المعنى فأوحى بموقف معاصر يناقض حاله في التراث ، وهي احدى امكانات التوظيف الجديدة ، لقد صار المكان كله خرابا بلقعا عندما فقدت فيه حركة الانسان المغربي الفاعلة الواعية لـــدوره الحضاري في الحاضر ، وهذا هو السر في ان الاشياء فقدت وظيفتها الطبيعية في الصورة لان الانسان هو الكائن الوحيد الذي يمتلك قدرة على الوعي المضاعف بامكانه ان يسبغ معنى على الاشياء التي قد تبدو بلا معنى وبغياب هذه القدرة انعدمت الحركة في المحيط واختل التوازن في نظام الاشياء وتوقف الموج وران على مظاهر الاشياء صمت مطبق كأنه العدم وهو مايفسر الصورة اللاحقة في هذا الاستفهام الانكاري الذي قصد به الشاعر زعزعة الوعي الغافي واستنطاق الصمت (من يهدي الفرحة في مدامعي / من يوقظ العملاق) ، العملاق هنا رمز متعدد الدلالات ، من ابرزها عودة المجد العربي الاسلامي وانبعاثه قويا يقظا كما كان ايام الحضارة الاسلامية الزاهرة ، ولهذا يصير الموت نوعا من التضحية ، اوالجهاد المقدس ، او الفداء لذلك العزيز ، وهذه الصور الاستهلالية تمثل المفتاح الذي به نفك مغالق الصور اللاحقة في القصيدة كما في قوله :

رائحة الموت على الحديقة
تهزأ بالفصول
وانت ياصديقـــــة
حشرجــــة
ودمعـــة بتـــــول
ووقع اقــدام
على الطول
تبحث عـــن
حقـــيقـة
عن خنجـر
عن ساعد يصــــــول (1)

من الواضح ان الشاعر قصد من كتابة ابيات شعره على هذا النحو الموجز المركـــز حتى ينحصر حد البيت احيانا في كلمة واحدة ، قصد ان يوحي الى قارئه بكثافة المعـــنى

1 ــ أحمد المجاطي ــ الفروسية ــ ص 22 .

الذى يتطلب منه المزيد من التأمل والتمهل وحضور الوعي ، وذلك شرط اساس لاختراق كثافة الصورة ، ومن الخطأ البيّن أن يظن أحد ان كتابة الشعر الجديد كله على هذا النحو يعود الى غياب الضابط العروضي وحده ، وانما يفعل ذلك الشعراء الضعاف لافتقارهم الى الموهبة والاصالة ، ونستطيع ان نفهم هذه الصورة ايضا على ضوء التحليل السابق:

يا سارق الشعلة
ان الصخب في السكون
فاقطف زهور النور
عبر الظلمة الحرون (1)

وتكاد الصورة الختامية تكون تطويرا لهذه الصورة وتوجيهها لسياقها حيث يقول :

فانزل معي للبحر
تحت الموج والحجارة
لا بد أن شعلة
تغوص في القرارة
فارجع بها شرارة
تنفض توق الريح
من سلاسل السكوت
تعلم الانسان
ان يموت (2)

وقد ينسى الدارس ، امام قوة الاصالة في صور المجاطي ، ان في التراث الانساني القديم اسطورة تتحدث عن بطل انساني غير عادى احزنه ان يستأثر الآلهة بشعلة الوعي الملتهبة ويتربعون بفضلها على الوجود دون البشر فخاطر بحياته الى ذلك العالم المجهول لانه اراد ان يتأتيهم منها بقبس ، فضبطته الالهة واوقعته في الاسر الطويل فلم ينل ذلك من عزيمته فاحتال عليهم وعاد الى الجنس البشرى بالشعلة المقدسة . وهي الشعلة ذاتها في صورة المجاطي الا ان توظيفها الجديد جعلها تنبثق من السياق الشعرى حتى لانكاد نشعر بوجود اصل لها خارج ذلك السياق ، وهو اثر للهضم الجيد لما يطالعه الشاعر في آداب أمم اخرى اذ يتحول ذلك في شعره الى موروث خاص .
وكل فهم دقيق لما نقرأه انما هو تملك المفهوم كما يقول محمد مندور (3) .

ان شاعرنا في هذه القصيدة يمارس بفنه عملية استبصار في واقع الناس الذى تنتابه غفلة

---

1 ـ أحمد المجاطي ـ الفروسية ـ ص 23 ، 24 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 24 .
3 ـ محمد مندور ـ في الميزان الجديد ـ ص 16 .

حقيقية انها نوع من (تخثرالوعي) وجموده فهو اشبه مايكون بالسكون او الموت المؤقت (فيتسمر الموج ويصمت المحيط وينزل الثلج من قمة الجبل ليستقرعلى ساحل البحر) وكل ذلك كون مغاير من ابداع الشاعريجد معناه المماثل والمناظرفي جمود فكر الانسان العربي وكسله وخموله ، وهو مبعث حزن الشاعر وتألمه . أما المحيط الطبيعي والموج الطبيعي وكذلك مكان الثلج الطبيعي على القمم فتلك اشياء تعي وظيفتها جيدا فلا تتوقف عن ادائها ولا تجرأ على مخالفة نظام الكون والحياة ، فهي تقوم بذلك موجهة بنواميس ثابتة فلا تخالف عن امرها او أمر ربها ، اما الانسان فيتحرك وفق ناموسه هو فاذا حدث ان تعطل ذلك الناموس وقعت الكارثة . وهذا هو موقف الشاعر الحضاري ، وتلك رسالته وقد أدتها هذه الصور الجزئية شديدة التركيز ، المتوافقة مع الحوار العاطفي في القصيدة .

وتقوم قصيدة (الفروسية) على هذا اللون من التصوير الذي يعتمد اللمحة الحسية المركزة أساسا في تشكل الصور الجزئية المتنامية ، تتضام في شكل عناقيد ، يؤلف العنقود الواحد منها دورة شعرية تامة التكوين ترهص بالدورة اللاحقة وتناظرها على نحو مانرى في هذا المقطع :

سحائب من نشوة الغبار
في الساحة
تصفع وجه النجم
او تصوغ اشباحا
من خبب بطيء
والخيل تملك المدى
تدك الواحة
بالشد والمجدول والكمّيه
والكف في معارف الجواد
والوجه الذي لاح
من خلال الزحام
وهروة اللجام
للريح مرسية
وتنتشي زغرودة
تهل او تضيء
ويستفيق الثلج في أحشاء
بارودة (1)

---

1 ـ أحمد المجاطي ـ الفروسية ـ ص 25 .

الطاقة المتوثبة المتجددة في الصورة ، هنا ، كامنة في بنيتها القائمة على المفارقة التي تفيد التهويل والضخامة عند السطح والخيبة والتفاهة في العمق ، وكذلك المفارقة بين صور مقدمة المنقود المنفوشة وصورة آخر المنقود المفشوشة (يستفيق الثلج في احشاء بارودة) . وهذا المشهد يعود خلال الدورة الثانية ممتلأأكثر بدخول عنصر جديد في السياق هو عنصر الزمن

التائهون في مدار الوخد
يحلمون
بلحظة ينحسر الزمان
فيها وراء كان
وبعد مايكون
رأيتهم يصاولون النجم
يرقصون (1)

اذن ، بين هذا الاستعراض الفج المضحك لمظاهر الفروسية الزائفة ، وبين الفروسية الحقة ايام كان الاجداد العظام يحققون العزة والمنعة والمجد على ظهور الجياد ، بينهما آماد واحقاب من الزمان الكثيف المتراكم لاسبيل الى ازاحتها بمثل ذلك اللعب الاهوج فهذا الزمان الذى كان راكدا جامدا بالنسبة الينا ، كان زمانا حيا فاعلا بالنسبة الى غيرنا استغلوه في بناء حضارتهم ومجدهم الحق ، وامكنهم ان يسبقونا مسافة اجيال . والتفكير في ان معاني الفروسية الحقة يمكن استعادتها بمجرد مظاهر استعراضية في حلبة ممهدة واطلاق الفرقعات المضحكة عشوائيا تفكير انحطاطي متخلف ينطوى على الخواء ونقيض الفروسية ، وهو مخيب للآمال في البعث المنتظر . وقد كتب احمد المجاطي في تقديمه هذه القصيدة يوم نشرها بمجلة اقلام مغربية يقول في وصفها : انها (اعتراف مر بالكبوة ، وادراك واع للهزيمة ، هزيمة الطليعة الثورية المفصولة عن قضيتها بالرعب والارهاب) (2) . لذلك تنتهي صور المنقود الثاني بما انتهب به صور المنقود الاول :

يانافش الطاووس في ذيل
بلا سبيب
كيف ارتسمت حوافر الجواد
دون ان ارى التفاحة
في ضحكة الشبان
وقبل ان يهل فجر اللحظة الموعودة

1 — أحمد المجاطي — الفروسية — ص 26 .
2 — أحمد المجاطي — مجلة " أقلام " المغربية ، عدد 1 ، 1966 ، ص 4 .

فتنفث البـــارود ،
سحائبا من نشوة الغبار
في الساحـــــة .(1)

واذا تجاوزنا معاني اللمح والجدة في صورة (التفاحة وضحكة الثعبان) التي استمدها الشاعر من حكاية القرآن الكريم عن اغواء الشيطان للانسان ، والثعبان صورة اخرى من الشيطان ولدغته داء لا يرجى البرء منها ، اذا تجاوزنا ذلك ، نجد صور العنقود الاخير قد افاضت بالفعل في ذكر مظاهر من سحر عاطل كأنه لون من الشعوذة والزينة الممقوتة كالفروسية الزائفة تماما ، لا تنتشر الا في عصور الانحطاط الفكرى المميت حيث تكون حركة الزمان شبه معطلة كأن الامة المتخلفة تحيا خارج الزمن لا دور يذكر لهم في صنع التاريخ :

منتظـــــرا مــــازلت
ارقب العـــــصا
تفسخ جـلد الحية الرقطـاء
القيتها على الـــثرى
فلـم تفـــــس
اخشــابها باللحم والدمـــاء
منتظـــرا
تفلت من اصابعي الثـــواني
ويستنيـــر البرص الابلـــــق
في رجـــــاءى

الانتظار هنا ، ليس حياة في الزمن بل هو انتحار متجدد فيه ، نوع من مرض عضال كالبرص يجعل الانسان يشمئز من نفسه ويمقتها ويفر منه الاخرون . ميزة الصورة الشعرية أنها تجعلنا نعيش لحظة مصيرية بكل حرارتها وعمقها ، اى التأمل العميق في نوع التجربة التي نمر بها . يقول كولردج في هذا السياق : (يصبح التصوير مميزا أكثر بالعبقرية الشعرية عندما يمزج ويلون نفسه بالظروف والعاطفة والشخصية الحاضرة والالية في الذهن)(2) فالشعر مهمته الصعبة هي أن يعبر الآني الى المطلق فيوحي بالتجربة الانسانية العامة .
وتنتهي قصيدة المجاطي بتسجيل هذه الخيبة المرة (سرابا سال من جعبة بارودة) . هذه الخيبة كشف عنها الشاعر في صورة جزئية حية تنتظم في سلك الصورة الاخرى في القصيدة وتتكامل واياها وهذه الصورة الاخيرة نقلت حرارة الوجدان وافاضت في الاستبصار

---

1 — أحمد المجاطي — الفروسية — ص 27 .
2 — سي . دى . لويس — الصورة الشعرية — ص 52 .

حتى الصهيل الميت
حتى الخبب الكئيب
والقضب المفتول في حبالك
الممدودة
امسى سرابا سال من جعبة
بارودة
ياناقر الطاووس في ذيل
بلا سبيب

يقول المجاطي في تقديمه السابق على القصيدة ((الواقع ان فكرة الفروسية من الفولكلور المغربي قد امدتني بمضمون خصب وافق عمق التجربة كما عشتها بحسي ووجداني ، وامدتني باطار (تكنيكي) صببت فيه هذه التجربة فكانت ثلاثة مقاطع ينتهي كل واحد منها بما تنتهي به كل جولة من اللعبة نفسها ، اى بطلقات عشوائية لا تحقق بطولة ولا تستهدف نصرا)) (1) . وهذا التقديم من الشاعر يفهم على انه توطئة تهيئ القارئ للدخول في عالم التجربة الشعرية ، وبخاصة اذا كان هذا القارئ يجهل هذه العادة الاستعراضية لمظاهر الفروسية بأقطار المغرب العربي ، لكنه لا يمكن ان يجلو اغوار التجربة الشعرية كلها داخل القصيدة ، وقد يضلل القارئ أكثر مما يهديه ، لان القصيدة الشعرية اذا افترضنا فيها النجاح يجب ان تتميز عندئذ بقدر من الحياد الذى لا يحتاج معه القارئ الى وساطة بينه وبينها ، فالصورة الشعرية فيها دائما هذا القدر من الموضوعية المستقلة عن شخصية قائلها ، وقد تكررت في القصيدة ذاتها صورة تفيد هذا الشرح الذى ليس له مبرر فني وهي قوله : (ياناقر الطاووس في ذيل بلا سبيب) .

وتعد قصيدتي (السقوط) و(خف خنين) قمة هذا التصوير اللماح الذى يعتمد الومضة والوثبة والتركيز الشديد في الصورة . وقد افاض السيد محي الدين صبحي في تحليل القصيدة الاولى بما يكفي ويغني (2) .أما القصيدة الاخرى (خف حنين) وهي التي حللنا جزأها الاخير في نهاية الفصل الاول من هذه الدراسة ، فاننا نريد ان نضيف الى ذلك ان الصور الجزئية المنتظمة في عناقيد ثلاثة حاولت ان ترتفع بالدلالة في القصيدة الى رسم ابعاد التجربة الروحية العميقة للامة العربية والكشف عن طبيعتها من الداخل عن طريق استقطابها لحالات (وذكريات اثمرت في الظلال) كما يقول دى لويس (3) . ونحن حين نقرأها بتمعن نحس بهذا الامتداد العاطفي الاسيان الى ماوراء المعاني التي تعزى الى الاثارة في الذهن ، ولنأخذ هذا المقطع الاول مثلا على ذلك ، وهو بعنوان : حداء

1 _ أحمد المجاطي _ مجلة " أقلام " المغربية ، عدد 1 ، 1966 ، ص4 .
2 _ محي الدين صبحي " حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر المجاطي " ، ملحق _ الفروسية _ ص 135 الى 142 .
3 _ سي . دى . لويس _ الصورة الشعرية ، ص164 .

أتينا ، شدنا للدرب وهم
أشعل الميدان
أتينا من وراء السور
نفضنا غالنا وعجاجنا
والصّخب والاكهان
وتمتنا :
بعون الله نبدأ
أيها القنديل
مدادك منك
أنت الزيت
والقرآن
والانجيل
ومرت حقبة وتصرمت اخرى
ونحن ندور
ذبحنا الضب من سغب
ونمنا في ظلال الشيح
وما عزفت لنا الاوتار
غير قصائد من ريح
فدوّمنا
ومرّ بركبنا المنبت
يمضغ عظم ناقته
وفي عينيه خوف حنين
وكنا اثنين
فصار الصمت ثالثنا
ورابعنا
دموع العين (1)

والحداء نفسه بما هو ((سوق الابل والغناء لها))(2) ، انما يعطي الانطباع الحسي برحلة الانسان في الزمان اللامتناهي وتوق النفس بالغناء الى معانقة المطلق . ولا شك عندي في أن هذه الصور الواردة في هذا المقطع الشعري شديدة الايغال في التجربة الروحية للعرب ترتاد اغوار بعيدة في التفكير الديني والاسطورة للساميين والحاميين

---

1 _ أحمد المجاطي _ الفروسية _ ص109 .
2 _ ابن منظور _ لسان العرب _ مادة " حدا " مج 14 ، ص168 .

شديدة الالتحام بطقوسهم التعبدية وعقائدهم التجريدية ، اذ تشير الصور الجزئية الى الوجود الطارئ للانسان (اتينا ، من وراء السور والى وهم الحياة (وهم اشعل الميدان) وطقوس الدفن في (الكفن) وفكرة الله والقنديل والزيت والمداد مقارنة بسياقها الاعجازي في القرآن الكريم ، والقرآن العظيم والانجيل ومالى ذلك من المعجزات التي خص اكثرها التربة السامية والحامية ، وهي تنبئ عن تراكم خبرات بشرية لهذا النوع خلال احقاب واحقاب من الزمان القاسي المهلك الذى كان معاناة مؤلمة بالنسبة للانسان العربي ، . كما تشير سور (الشيخ وذبح الضب ومضغ عظام الناقة) تشير كلها الى جزء ضئيل من تلك المقاساة الاسطورية المروعة وقد امكن الانسان العربي ان يجتاز خبطة الزمان العشوائية بفضل تلك الحيوانات فعبدها اكراما لارواحها التي افتدى بها نفسه . كما ان صورتي (خفي حنين والمنبت) تشيران الى عبث الاقدار بالانسان ، (فحنين هذا الشخص الاسطوري لم يعد من رحلة الحياة المرّة بغير خفين مهترأين لا يسعفانه على المشي ، والمنبت حوّله الزمان الى شخص معتوه يخيل اليه انه يسعى ويتحرك من حيث هو لا يسعى ولا يتحرك(فلا ارضا قطع ولا ظهرا ابقى) ، هذا هو نموذج الانسان العربي وذلك هو ركام الزمان في هذه القصيدة ، أما ماتبقى من هذا الركام فقد ملأ العرب بهذه القصائد التي تغنوا فيها بشعر الاتراح والافراح على حد سواء . وضمن هذه السلسلة من الصور ترد في السياق كلمة (اثنين) اشارة الى الانسان والزمن بالنظر الى ان فكرة الله والعالم تقف في كفة الزمن ويقف الانسان وحده في الكفة الاخرى نظيرا لها ولهذا السبب كان ضمير المثنى عميق الدلالة في الشعر العربي (خليلي ، ياصاحبيّ ، ياصاحبي رحلي ، قفا نبك ، قفا ودعا نجدا ....) ومالى هذه التراكمات التي تتنزل في الصورة منزلة الطقس في الاسطورة القديمة . مثل هذه الصور اطلق عليها العالم يونج اسم (الصور البدائية ذات الطراز البدائي) وهو يعني بذلك ((انها ترسبات نفسية لخبرات لا تحصى من نفس النوع)) اى النوع البشرى الواحد ، وانها تحدرت من الاسلاف وصارت موروثة في تركيب الدماغ ، أو في خلاياه (1) . وقد فسرها د ى . لويس بكونها تنحصر في مواضيع الولادة، والحب والطبيعة والموت وقال (هي افضل المواضيع للشعر) (2) . غير ان كلام العالم يونج يشير الى حقيقة ابعد من ذلك .

هل كان الشاعر المجاطي يرمز بكل ذلك الى ان مصيرنا قد حدد مسبقا ؟ وان قدرنا ماكان ليخطئنا ابدا ، هذه الفكرة القائمة على الجبرية آمن بها بعض الاسلاف وعبر عنها بشار بن برد بوضوح في قوله :

طبعت على مافيّ غير مخير	هواي ولو خيرت كنت المهذبا
اريد فلا اعطى واعطي ولم ارد	ويقصر علمي ان انال المغيبا

---

1 ـ نقلا عن : سي . دى . لويس ـ الصورة الشعرية ـ ص166 .
2 ـ المرجع نفسه ، ص167 .

فأصرف عن قصدي وعلمي مقصّر   وأمسي وما اعقبت الا التعجبا (1)

الثابت في قصيدة المجاطي ان الشاعر القى بكل ثقل الزمن في الصورة وضغط عليها ضغطا غير قليل حتى أحال الانسان فيها الى عدم

– فدونك عشوة الصحراء
فاضرب في صميم الملح
صب الكل في الاجزاء
– أتينا من وراء السور
ماضحت لنا قمحه
– تشد يديّ
عند المنحنى حانوت خمار
نعرق ثم نمضي
نسكب الاحزان في الاحزان
نفرح أو نموت
سيان
نحن هنا
الحقيقة . (2)

III

هذا القدر من التركيز والجدة واصالة التوظيف للصورة في شعر أحمد المجاطي قلما تحقق بهذا المستوى الفني الرفيع في شعر شاعر مغربي آخر معاصر له ، ولعل الشاعر محمد بنيس قد حاول الاقتراب من ذلك بالنسج على هذا المنوال الذى يعتمد الصورة الومضية والاشعاعية المركزة كما قد نجد صورا من ذلك النمط في عدد من قصائد ديوانه (ماقبل الكلام) (3) . فهو في هذا الديوان يعبر عن تجربة شعرية قريبة من تجربة الشاعر المجاطي ، الحضارية ، ويتوسل اليها بالصورة الومضية البسيطة متخذا من وسائل البلاغة العربية القديمة متكا وموردا يستمد منها اطار صوره حينا ، ويمزج ، حينا آخر ، بينها وبين فلسفة الصورة الحديثة التي ترمي الى التوحد فتفيض بالانفعال على الكائنات ، وتحاول

1 – أبو الفرج الاصفهاني – الاغاني – دار الثقافة – بيروت ، ط 5 ، 1981 ، مج 3 ، ص 222 .
2 – أحمد المجاطي – الفروسية – ص 114 .
3 – محمد بنيس – ماقبل الكلام – مطبعة النهضة ، الدار البيضاء ، 1969 .

ان تأسر الكون في قفص خاص .

نجد ذلك كله واضحا في قصيدته (الاحجار تبتسم) (1) التي قد تكون نموذجا طيبا لهذا اللون من التصوير الشعرى في قصائد هذا الديوان وفي غيرها من قصائد الشعر حين يعتمد هذه التقنية الفنية المستمدة اساسا من صور التشبيه والاستعارة القريبة والكنايات العقلية التجميلية كما في هذا المطلع :

وعدت اليّ كشمس الصباح
فأدفأ محمل عطرك دمع الجراح
ولحنا دفينا تفجر عشبا وماء
تفجر في الافق نهر الضيا ء
وضمخ أغصان قلبي نوار تدلى كقوس قزح
يمس بأشفاره في انحناء
جبين ركام من القطن يملأ شط السماء

ولا شك في ان الصورة الجزئية الاولى ، كشمس الصباح ، صورة مألوفة ، ومهما قيل حول الاصول الاسطورية للشمس وعلاقتها بجمال المرأة (2) ، فان هذه الصورة التشبيهية مبذولة مطروقة كثيرا ، ولعل احدى اهم العوائق الفنية في التشبيه أنه لا يلغي تماما المسافة الموجودة بين المشبه وبين المشبه به ، بل يبقي على كل واحد منهما متميزا بوجوده الخاص فهو لا يقود الى الوحدة في الصورة . والصورة في البيت الثاني جاءت مزيجا من الاستعارة والكناية الا ان الشاعر اخرجها مخرج التكلف ، فأكثر فيها من التمحل العاطفي والتأويل الفكرى ، فأى دفء يكون في محمل العطر ، ولا أقول في العطر نفسه ، واى دمع يكون للجراح ؟ فالصورة متكلفة تدرك بالفكر والتأويل لا بالاحساس والتلقائية الحدسية المباشرة . أما صورة البيت الثالث فيمكن ان تنسب الى تراسل الحواس على نحو ما هو معروف في المذهب السوريالي ، فاللحن يدرك بحاسة السمع الا انه حين يخنق ويذبح قد نراه في حاسة البصر يدفن أو ينبش كما يتفجر الماء من الصخر وينبت العشب من الارض السخية ، فحواسنا تتبادل الاشارات ويمد بعضها بعضا بوسائل اضافية لاتمام الصورة ، ولذلك خرجت هذه الصورة من الرتابة الى الومضة وامتدت في البيت اللاحق وحققت قدرا من التألق في قوله :

تفجر في الافق نهر الضياء

في هذه الصورة اشعاع وتلقائية حدسية من شأنها ان توحد الاحساس بين تدفق الضياء في الافق الذى هو مصدر انس وبهجة وجمال وبين تدفق المياه في النهر الذى هو مصدر

1 - محمد بنيس - ماقبل الكلام - ص 27 .
2 - راجع : عبد الحميد يونس " الفلكلور والميثولوجيا " مجلة " عالم الفكر " مج 3 ، عدد 1 ص 28 ومابعدها .

الري والشبع والامتلاء ، فهذان المعنيان لصيقان بالنفس ومتلازمان في الحياة ويفيدان حقيقة كونية واحدة نجد اثرها في صورة البيت التالي حيث أفاد التشبيه في قوله (كقوس قزح) من تشعب الانفعال وامتداده وشموليته ، كما أدت الاستعارة (أغصان قلبي) مهمة الدمج الكلي بين ماهو انساني خاص (القلب) وماهو كوني عام (الشجرة) ، فأفادت الصورة معنى الكثافة والتوحد والطرافة . غير ان الصورة عادت الى الانحسار والنضوب في البيتين الاخيرين ، بحيث لم يوفق الشاعر الى الاختيار في كلمة ((اشفاره)) ، وهي هنا قريبة من الدارجة ، ولعل كلمة ((أهداب)) أقوى من سابقتها وانسب منها في ذلك السياق وتهاوت الصورة اللاحقة في (ركام القطن يملأ شط السماء) والتوى التعبير في يد الشاعر (جبين ركام) وليس في بيئتنا المغربية مثل هذا الركام الهائل من مزارع القطن الممتدة على مرمى البصر حتى نتلمس الاثر النفسي لهذه الصورة في وجداننا ، فهي صورة اجنبية عن بيئتنا لا تتمثلها عاطفيا وان كنا نستطيع أن نفهمها بالتأمل واعمال الفكر . والصورة الشعرية الحديثة انما يتوسل اليها بالانفعال الفطرى الذى يعيدنا الى زمن الطفولة ، او يوقظ الطفولة فينا زمن الغضارة والدهشة والامتلاء .

وحيث تتعدل المواقف او تتبدل يتطور الانفعال وتنمو القصيدة بمزيد من الصور الجزئية لكنها ليست على شكل عناقيد او دوائر أساسية كما رأينا في شعر المجاطي ، وانما في شكل الطفرة الطارئة ، فاذا الصورة تخرج من التلقائية ، وتصير معنى ذهنيا يقتنص باعمال الفكر والتأويل ، او عن طريق عقد صلات بين اشياء بعيدة وغير متوقعة ، هي بالاساس استعارات بعيدة ، لكنها قليلة الحظ من الترابط اوهي بعيدة النسب كما في قوله من القصيدة ذاتها

أسابيع غبت عن البيت فيها فبات الاسى ينبع
من العين (ثلج تساقط فوق جبال
فؤادى ، يجمّد زيت دمائي حبال
الشموع) . وهبت سلاسل ريح الخريف على
بيتي الاخضر
تجر السكون جزائر . اسمع وقع خطاها
يشق زوارق حلمي . يمطر غيم صداها
دموعا على الخد تنتحر (1)

هنا نحس بأن تقنية الشاعر قد تبدلت عما كانت عليه في المقطع السابق ، فقد خرج البيت عن اطاره البسيط الى التدوير وخرجت الصورة من الومضة الاشعاعية المكتفية بنفسها الى اطار الصورة الملتوية المركبة ، وهذه التقنية المعقدة — ان صح التعبير —

1 — محمد بنيس — ماقبل الكلام — ص 28 .

هي التي ستميز المراحل القادمة في شعر شاعرنا . وانما عرضنا له هنا لكونه يمزج كثيرا في ديوانه ((ماقبل الكلام)) بين الصورتين ، او الاسلوبين . فاذا عدنا الى المقطع السابق نجد ان غياب المحبوب قد خلف وحشة في النفس وحول الزمان الى فراغ خانق بحيث سلب الاشياء كل معانيها الحية المبهجة الى حد جعل قلب الانسان يتحول معه الى جبال من الحزن تنوء بصاحبه ، ونحن نجد في نفوسنا مثل هذا الاحساس متى تعرضنا لتجربة مماثلة ونتعاطف معها كما ان حرارة الشوق ايضا تجعلنا نحس تحول الدم الى زيت يغلي في القلب ، فهذا ماتجده العاطفة الانسانية التي توحد بين الاشياء حين تكون في حالات معينة . لكن الذى لايدركه الاحساس ولايتعاطف معه هو ان يحاول الشاعر اقناعنا بأن تلك الجبال من الحزن حقيقة قائمة وقد نزل عليها الثلج الذى ينزل على الجبال العالية ، وان تلك الدماء — دماء الشاعر — قد صارت زيتا حقيقيا قد جمدتها برودة ذلك الثلج لما نزل فبدت شرايين قلب الشاعر كأنها حبال الشموع ، ومثل هذا يقال في (وقع خطاها) الذى يجر زوارق الحلم ، وفي (غيم صداها) الذى يمطر دموعا ، حتى ان هذه الدموع لاتستطيع هي الاخرى تحمل آلام الفراق والبعاد فتقرر الانتحار على الخد اشفاقا على نفسها من العذاب الذى ينتظرها . مثل هذه الصور التي تعتمد الاستعارات المفتعلة والمجازات الميتة والاحالات البعيدة تعبر في غالب الاحيان عن غموض الرؤية ، وتمحل في التجربة ، وعدم الصدق صدق الحالة الشعورية ، فيلجأ الشاعر حينئذ الى افتراضات تؤدى الى تراكم المجاز على المجاز لان الشاعر يبني صورة من مماحكات العقل ويحاول ان يجد لها معادلات في فكره ، لافي احساسه وعاطفته لان التجربة التي يعبر عنها غير حقيقية وليست وليدة الازمة والمعاناة واغلب الظن ان شاعرنا لم يعان ازمة فراق حقيقية مع المحبوب ، ولم يكتو بنار البعاد والشوق ، والا كيف تأتى له — مع شدة الوجد وكثرة الهيام وتباريح الهوى ولهيب الاشواق — ان يفكر في ان ((دفء الطيور تحنط)) كما في الابيات اللاحقة ، فالتحنيط عملية معقدة جدا بعيدة عن التلقائية الشعورية لمن اضناه الحب . والصواب ان هذا الهجر من وهم الشاعر ومن افتراضاته ولم يؤسسه على تجربة واقعية ، ولذلك جاءت الصور خالية الروح عارية من الانفعال متضخمة كثيرا شغل فيها الشاعر بالزخرف البالي كما في قوله الذى قصد به الطباق ((فتضحك صمتا وابكي)) (1)
وكذلك قوله في آخر القصيدة حيث يعبر عن رجوع المحبوب :

رجعت الـيّ وشمس الربيع بيمناك ، والقمر
بيسراك ، في شفتيك سراج من الامس
يكسو عظامي لحما ، ويكسو حروفي روحا فأقرأ ما
سطر القلم (2)

---

1 — محمد بنيس — ماقبل الكلام — ص 29 .
2 — المصدر نفسه ، ص 30 .



فهذا من التعمل الشديد الذى لم يغن عنه اقتباسه من التراث شيئا ، بل هو لم يصل الى درجة التمثل الصحيح لما في التراث من مواقف جادة كثيفة الدلالة كما في موقف الرسول العربي الكريم وقد صار وحيدا طريدا حين ارسلت اليه قريش عمه أبا طالب يستعطفه على ضعفه ان يترك امر الدعوة الى الله الواحد الاحد مقابل الجاه والمال والنسب فقال عليه السلام قولته المشهورة ((والله ياعم لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يسارى ...)) الى آخر الحديث ، معبرا بذلك عن سمو المبدأ وصمود الانسان الحر من اجله مهما عذب او اوذى في نفسه وأهله ، فأين ذلك الموقف من هذا الاقتباس الشكلي المحض ، (شمس الربيع بيمناك ، والقمر بيسراك) لقد اقتصر اهتمام الشاعر على الطباق وحده (بيمناك ، بيسراك) وهذا لون من الوان اللعب بالالفاظ والتسلية البلاغية التي ينفر منها الشعر الحديث .
ومثله اقتباسه الاخر ((يكسو عظامي لحما)) وقوله ((فأقرأ ماسطر القلم)) فهو محاكاة لقوله تعالى ((..فكسونا العظام لحما)) وقوله عز وجلّ ((..اقرأ وربك الاكرم الذى علّم بالقلم)) . لكن دون ان يوحي الشاعر بشيئ من السياق الاعجازى لهاتين الآيتين كما في القرآن الكريم فضلا عن ان يضيف جديدا اليه ، فجاء توظيفه لهما سرديا باردا منطفئ الشعلة الايحائية . ولعل الذى يشفع لشاعرنا هو كون القصيدة قد نظمها سنة 1967 ، وهو زمن متقدم نسبيا على مرحلة الصورة الحديثة بالمغرب العربي .

ولا شك في ان شعراء آخرين شبابا قد اسهموا في اثراء الحركة الشعرية الجديدة بالمغرب الاقصى ، وحاولوا صياغة تجاربهم الشعرية ضمن هذا اللون من الصورة الاشعاعية المكثفة دون أن يبلغوا بها الشأو ، نذكر منهم ادريس الملياني والصغير المسكيني وهناوى أحمد الشبلظمي وغيرهم . وقد اطلق هؤلاء على انفسهم اسم جمعية ((رواد القلم)) واصدر ثلاثتهم ديوانا مشتركا بعنوان (اشعار للناس الطيبين)، ضمنوه قصائد هم التي يغلب عليها طابع التوجيه الايديولوجي الذى اعلنوا عنه في المقدمة الطويلة التي صدّروا بها هذا الديوان (1) . ومن هنا نفهم ، عندما نقرأ تلك القصائد ، لماذا جاءت الصورة الشعرية عندهم مجهظة بوابل الافكار ((التحررية)) على حد تعبيرهم ، كما نتبين ذلك في هذا النموذج من قصيدة (تذكرة دخول الى الجنة) لهناوى احمد الشبلظمي ( ) :

ياز وجي المهاجر البعيد
قد مرعامان على رحلتك الحزينة
الى فرنسا
في سبيل الشغل
من أجل النقود

---

1 — ادريس الملياني (باشتراك) — أشعار للناس الطيبين — طبعة الدار البيضاء ، المغرب دون تاريخ .

عامـــان مـــرّا
لم ازل اذكـــر توديعك لـــي
وقفـــتنا بجـــانب السـفيـنة
عناقـنا الاخـيـر
بكاؤنـا العزيــز
لقـد بكيت يومـها كـــثيرا
بكيت في مرارة لما همست همسة مجروحة
تعطـلت لهـا الحـــواس
لـزلت المديـنة
" الخـبز في بـــلادنا امس محال
" الخـبز مأسـاة طـويـلة
" مشـكلة النسـاء والرجـال
والحـر في بـــلادنا يضـــيع
الحــر مـازال يضـــيع
يحـيا بـــلا كـرامـــــه
في بركـة الدموع
ربيعه حـــزين
وصيفه سآمـــة
الخـبز ياحبيـــبتي أمـــينه
في ارضـــنا جـــد عســـير (1)

ومما لا شك فيه أيضا ان مأساة الغربة المرة عن الاهل والوطن من أجل الحصول علـى لقمة العيش ، واحيانا من اجل التجنيد الاجباري في جيش العدو للدفاع عنه مأســاة انسانية عرفتها اقطار المغرب العربي ، كما عرفتها شعوب اخرى مغلوبة على أمرهـا . وهو موضوع يهز المشاعر ويطعن الكرامة الانسانية في الصميم ، غير ان معالجة هذا الموضوع الخطير في شكل شكوى ذاتية او مناحة فردية افقده كل اثر للتغلغل في الوجدان الانساني الشامل ، وكأن المسألة محصورة فيما يشبه مشكلة ((خبز)) ليس غير ، وتقلص أثرها لكونها لم تتوسل التعبير بالصورة الذي يعانق مظاهر الوجود كلها . ولعل مشكلة الشاعـر الفنية هنا هي ان ينقل آلام القلب الى حبر ، ثم يحول ذلك الحبر الذي دم يجري فـي عروق القلب الانساني مرة اخرى ، لكن بوحي جديد واستبصار يبدعه ابداعا ، فنجح الـى حدّ في الاولى واخفق في الاخرى .

1- ديوان أحمد الشيامي (باشتراك) ـ أشعار للناس الطيبين ـ ص 17، 18 .

وكذلك كانت تجربة الشاعرين الاخرين ادريس الملياني والصفير المسكيني تتحرك في نطاق اقليمي ضيق ، وبمستوى من التعبير الضحل نتيجة طغيان هذا التوجيه الايديولوجي والسياسي المباشر على الصورة ، فتحولت من مستوى التلميح الى التقرير والتصريح وانحسر افق خيال الشاعر عندما اكتفى بسرد مجازات ميتة كما في قوله :

قـل لـه ..
ياشـاعر ((البيـضاء)) انـا
من هضاب الاطلس الجبار قمنا
ودم الاحرار يستصرخ فيـنا
ويح من نام على الظلم قريرا مطمئنا
في عروق الحـر ثـورة
هي كالبركان تغلي ثم تقـذف
قطـرة تدفـع قطـره
ثـم تتلـف
أبدا تحفـر للكـافـر قـبره (1)

ان الصورة هنا ، كما في الابيات السابقة ، لم تنهض بأداء معانيها الوجدانية ، فضلا عن ان تحفر قناة جديدة في الفكر ، او تؤدى وظيفة الوعي المضاعف ، ولذلك ظلت عبارات الشاعر توحي ببعد واحد ، مسطح ، وتتحرك من الموقع نفسه الذى يجده الانسان المادى (الاطلس الجبار ، دم الاحرار يستصرخ ، نام على الظلم ، ثورة كالبركان ، ثورة كالطوفان ..) فهذه كلها تشبيهات واستعارات مبتذة من كثرة الاستهلاك والتكرار . وبالرغم من ذلك فان ماسبق تأكيده هنا لا يتعارض مع ماذهب اليه السيد القرقوزى من ان هؤلاء الشعراء على بساطة امكاناتهم البنائية الفنية وتواضع الصورة الشعرية عندهم _ قد عبروا في شعرهم ((عن تلك المأساة الاليمة التي عمت وجدان انساننا الصامد على درب الحرية والسيادة)) (2)

غير ان موجة جديدة من شعراء المغرب الاقصى قد اعقبت هذه الموجة وحاول اصحابها ان يعيدوا الى العبارة الشعرية بعض نضارتها والى الصورة بعض تماسكها ، واستطاعوا ان يمنحوها قدرا من الاهتمام والجهد الفني الذى قادها الى الكثافة الايحائية عندما عرفوا كيف يتخففون من ثقل التوجيه الايديولوجي المكشوف ، ومن لهجة الخطاب السياسي المباشر ، واخفوا ذلك في ثنايا الصورة لتتضمنه دون ان يفصح عن نفسه بنفسه . ويتعلق الامر هنا بالشعراء : أحمد بن ميمون ، ومحمد بن طلحة ، واحمد بلداوى ، والحجام هلال ، وعنيبة الحمرى ، وعبد الله راجع ، وهم الذين قد خصهم الشاعر الاخير عبد الله

1 _ ادريس الملياني (باشتراك) _ أشعار للناس الطيبين _ ص 138 .
2 _ محمد القرقوزى _ " الشعر المغربي الحديث " ، " أقلام " المغربية ، عدد 6 ، 1973 ص 112 .

راجع بدراسة مستفيضة في اطروحته الجامعية بعنوان ((القصيدة المغربية — بنية الشهادة والاستشهاد)) (1) .

نجد مثل هذه الصور الكثيفة المشعة في قصيدة احمد بن ميمون ((الموت في شارع الظهيرة)) ، التي تذكرنا بنموذج الصورة عند المجاطي ، يقول احمد بن ميمون في مقطع منها على وزن بحر الرجز :

الشمس كانت في رحابة الميدان
شلال نار فاض من خلف الشجر العريان
اغنية تموج في كؤوس
ملغومة الايقاع .. مذعورة الوتر
كزهرة للرفض التهبت على خدودها الالوان
سفينة تبحر في عباب بحر غضبان
تسعى الى موانئ الاشراق — وشواطئ الصرامة
والرفض سيف كان هاهنا مشتعلا بالموت والظمأ
وانت يامدينتي التي تزخر بالقتامه
ترجفين في مهب الريح طفلة عريانة
قد هدت الاحزان قلبي فيك
يامدينة الرؤى التي تحبل بالافراح
وتحلم والحلم فيك يامدينة ادانه
بالموت والطغيان في مملكة الجهامه
ابحث فيك ايتها الحزينة
على حلمي المدفون في الشوارع
عن ذكريات غبرت ، عن قمر الافراح الضائع
عن اغنيات تلهب الفؤاد وتثير الشوق
تبعث على البكاء فتشرق المدامع (2)

ولعل الملاحظة الاولى التي نخرج بها من قراءتنا هذا المقطع الشعري ان الصورة فيه شديدة التوتر والجذب ، شديدة الارماز تنبئ عن صراع محتدم تحت قشرة السطح الذي يبدو ساكنا وديعا مما يضاعف الشعور بوجود مفارقة رهيبة . وكأن الشاعر يؤثر السلامة والطاغية عند المظهر ولكنه مدفوع الى ثورة عارمة في المخبر ، وهو مايتضمن دعوة القارئ الى تجاوز شكل الصورة الحسية الى تأمل دلالاتها المعنوية الرمزية ، لان

1 — عبدالله راجع — القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد — دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، دون تاريخ .
2 — نقلا عن : عبدالله راجع — القصيدة المغربية المعاصرة ... ج 1 ، ص 189 .

الشاعر قد بنى صورة الشعرية على طرفي نقيض لا يجتمعان في الاعماق الاعلى سخط مقيم وثورة مكتومة ، نجد ذلك في صورة الشمس التي (كانتفي رحابة الميدان شلال نور) لكن هذا الشلال قابع من خلف الشجر أي بعيدا عن الحياة والاحياء الذين رمز اليهم الشاعر بالشجر ، ولذلك فهم منه كالعريان ، وهكذا صورة الاغنية التي تموج في الكؤوس الا انها ملغومة الايقاع فهي ليست تعبيرا عن الابتهاج بشلال نور الشمس الذى ملأ رحابة الميدان بأكثر من تعبيرها عن النقمة من اولائك الذين منعوا هذا الشلال يفيض على الاحياء البسطاء ويروى ظمأهم الى الكرامة والحرية وكذا صورة الزهرة التي التهبت ، وصورة السفينة التي تبحر في عباب بحر غضبان ، والسيف الذى كان مشتعلا بالموت ، نهذه كلها صور ملغمة انفجارية - ان صح التعبير - تسودها عاطفة محتدمة متجمة تظهر الوداعة عند السطح وكأنها تبتغي العافية والسلامة لكنها تخفي في أعماقها تمردا بل نزوعا الى الثورة . فالشاعر الذى كان مسالما بطبعه محبا للاشياء الجميلة قد انقلب الى بركان قابل للانفجار عندما عدم ميزان العدل ونور الحرية في بلده ، ففاضت ثورته تلك على الكائنات وصبغ بها اشياء الوجود فجاءت صوره في غاية التركيز والارماز . وقد تدرج الشاعر في اللوحة الاخرى الى حصر هذه المأساة في صورة المدينة بوصفها الشهادة الحية على درجة الظلم الاجتماعي وشدة التناقض ، وهي مع ذلك تستقبل الجميع ببراءة بلهاء ، ولذلك وصفها الشاعر ((طفلة عريانة)) وهي صورة فيها من جمال الفطرة بقدر مافيها من بشاعة الادانة أيضا ، وتوحي بأنها ستقبل - كل ثوب يلقيه عليها الشاعر ، فهي مدينة الرؤى تحبل بالافراح حينا ، وتحلم حينا آخر والحلم فيها ((ادانة بالموت)) انها القلب الانساني الذى يقبل كل صورة ويعانق كل عاشق وقد ختم الشاعر أبياته تلك بصورة بلاغية يؤكد الطباق فيها اجتماع الاضداد على ذلك النحو الغريب الاصيل

((تبعث على البكاء فتشرق المدامع)) .

مثل هذه الصورة الكثيفة المركزة نجدها سمة الشاعر الاخر عنيبة الحمرى بشكل مختلف بعض الاختلاف عن سابقه ، فالشاعر الحمرى لا يميل الى توسيع دائرة الرؤية حتى تغدو لوحة كاملة غاصة بالتفاصيل متداخلة الالوان كما يفعل احمد بن ميمون وانما يكفيه ان يذكر موقفا ما في ايجاز شديد ويلتمس له صورة موجزة أيضا مركزة ثم ينتقل الى موقف اخر وشهادة اخرى وهكذا فهو يقول في قصيدة ((سيلان الدم العربي في تل الزعتر)) من تفعيله المحدث (1)

جيلنا يستفيق

---

1 - نقلا عن : عبد الله راجع - القصيدة المغربية - ج 1 ، ص 250 .

والجماجم تكسو الطريق
والحريـــق
يسجل كـان أبــــي
عربيا يخاصم اخوتـــه
كلما أظلم الليل قاوم غربتـه
ولكم يعشق الان قيمــــته
فالمدينة كالمقـــبرة
مجـــزرة
حـــزننا ارضنا الثائـــرة

فالصورة هنا مضغوطة في الموقف ومتحدة به في شكل ومضات سريعة متعاقبة ، والمسافة بينها متقاربة : (جيلنا يستفيق / والجماجم تكسو الطريق — . . عربيا يخاصم اخوتـــه / كلما أظلم الليل . . — فالمدينة كالمقبرة / مجزرة — حزننا / ارضنا الثائرة) الى آخــــر هذه المتوازيات التي تتنام فيما يشبه العنقود الا انها ليس لها ثراء الصور العنقودية التي وجدناها في شعر المجاطي سابقا .

أما الشعراء أحمد بابداوى والحجام علال ومحمد بن طلحة وعبدالله راجع فقد يبدو من نماذجهم الشعرية التي طالعناها انهم يؤثرون صور القناع والشخصية اى الصــــورة المركبة المستفيضة في لوحات ومشاهد يحتدم فيها الصراع وتقوم على عنصر الحوار والشخصية لبسط الرأى والكشف عن الموقف الدرامي المأساوي في اللوحة . يقول الشاعر الحجام عـــلى سبيل المثال من تفيله المتدارك (1)

أقول لسائحة في ربوع بـــــلادى
بأني حـــريق وهـــذا رمـــــادى
على طرقات هيامي صليب : هو الرعد في الزمن الابـــدى
الان ينقش تاريخنا لغـــة ليس يعرفـــها غيرنا في غـــــد
وهـــو الوصـــية في صدقـــــها
وهـــو المـــداد . . أقـــول لـــها :
أنت احقر من شاهدت في الانام المـــبيون
حينما يصبح الوطن المتوهج صـــورة
وظلا وغابا واشـــــجار ســـــرو
يحـــط عليـــها حـــمام الفـــتون

1 ـــ الحجام علال " زمن الخيانة " جريدة المحرر الثقافي بتاريخ 18 جانفي 1978 .

يناجي عبيره
أنا المغربي المرنح ،عبر عيوني يبتسم الاطلس
وفي خافقيه الاسى العربي على جرحه ملبس
يتحلل في رمادا وملحا تجففها جمرة كاوية
انا والمنون يسيجنا قفص واحد (1)

هذا المقطع الشعري قائم على لوحات ثلاثة ، تعرض الاولى صور التعارض والصدام العنيف بين الشاعر صاحب الحق النضالي والتاريخي على أرض وطنه وبين سائحة اجنبية ارادت ان تشتري هذا الحق بنقودها فتتفيأ ظلال المغرب الندية وتعب من مائه العذب ولا تعبأ بوجود الشاعر الشبحي على تلك الارض المستباحة رغم احتجاجه العنيف فكانت كلماته اشبه بلعنات الساحر او الكاهن الاول : (انت احقر من شاهدت في الانام العيون) . أما اللوحة الاخرى فهي ترسم صورة الفتون والاغراء التي ترغب الاجانب في اختيار بلده المغرب للاقامة والاستجمام وتبدأ بقوله : حينما يصبح الوطن المتوهج صورة . والملاحظ في هذه اللوحة انها تعرض ذلك في غياب كل أثر للانسان المغربي صاحب الحق التاريخي فيها وكأن اللوحة تقول ان الاستعمار الغربي ممثلا بسواحه قد وقع على هذا البلد وظفر به كما يقع على جزيرة الاحلام المهجورة في عرض المحيط دون أدنى اعتبار لحضارة اهله ومشاعرهم بل ووجودهم اينما . وفي اللوحة الاخيرة التي تبدأ بقوله : أنا المغربي . . . . لجأ الشاعر بهذا الاعلان المتضمن صورة احتجاجه وسخطه الى تعرية الموقف الدرامي المأساوي تماما ، فكشف عن الالم الشديد الذي يكابده المواطن المغربي في صمت عبر الفاظ حادة قوية مثل : المرنح ، الاسى ، جرحه ، الرماد ، الملح الجمرة الكاوية ، المنون يسيجنا ، قفص ، وغيرها .

هذا اللون من التصوير الذي يعتمد تجميع الصور في مشاهد ولوحات يقابل بعضها بعضا مقابلة تناظر وتعارض يفضي في النهاية الى تأكيد وحدة الموقف ، وهو من شأنه ان يوسع دائرة الصراع حتى يشمل الماضي والحاضر والمستقبل ، ويبعث على التوتر الذي يحفز القدرة على الاستبصار . ولذلك سماها الباحث عبد الله راجع ((صور التحفز والاستبصار)) وقال ان مايبدو تعارضا او تناقضا بين لوحة واخرى في ثنايا القصيدة الواحدة انما هو ((تناقض طبيعي نظرا لوجود حالة نفسية هي في الواقع حالة مخاض تحافظ على بصمات الماضي فيما هي تشرف على المستقبل وتتطلع اليه)) (1) .

---

1 ـ عبد الله راجع ـ القصيدة المغربية المعاصرة . ج 1 ، ص 258 ومابعدها .

وإذا انتقلنا الى الحديث عن تجربة الشعر العربي المعاصر بتونس، فاننا نجد هذا التواصل في مجال الصورة الشعرية محققا في عدد من النماذج الشعرية الاصيلة الموفقة وبخاصة عند جيل الشباب الذين بدا اخلاصهم لهذا الفن واضحا من خلال ماينشرونه باستمرار في مجلة ((الفكر)) الغراء التي فتحت لهم صدر صفحاتها ، واحتضنت ابداعهم واحتفلت به مدة ربع قرن من الزمن او تزيد ، وعرفت كيف تهيئ لهم جوا من التنافس الحر المبدع الاصيل . وفي طليعة هؤلاء الشعراء نجد اسماء علي دبّ ، والمنصف الوهايبي ويوسف رزوقة ، والحبيب الهمامي ، ومحمد عمار شعابنية ، وغيرهم . غير ان تجارب هؤلاء الشعراء — فيما نرى — لا تكرر تجربة شعراء المغرب الاقصى ولكن تكملها وتعالج معاناة الانسان بالمغرب العربي من زاوية اخرى ، بل من زوايا مختلفة لها أصالتها وفنياتها الخاصة .

ولعل هذا راجع الى ظروف الشعراء في تونس بحيث اتيح لهم ثقافة عربية اصيلة لوجود المدرسة الزيتونية الاصيلة بين احضانهم وما شيع فيها من جو محافظ يقرب حد التصوف احيانا ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى نجد تمكن هؤلاء الشعراء او اكثرهم في الثقافة الفرنسية وانفتاح بلدهم على اوربا بعامة ، الى جانب سرعة تأثر أدباء تونس بما يفد عليها من المشرق العربي من تيارات التجديد بالنظر الى موقع تونس الجغرافي وصلتها التقليدية بالمشرق ، وماسادها من استقرار سياسي ساعد على الابداع .

نجد تمثيلا على ذلك في قصائد علي دب التي نشرها بمجلة الفكر أول الامر ، ثم جمعها في ديوانه المسمى ((تعجلت الفرح)) (1) والشاعر في هذا الديوان يمزج بين تقنية الصورة المشعة اشعاع الوميض وبين الصورة المركبة التي تعتمد الشخصية والحكاية كما في قصيدته ((المناديل)) . وهو يصور فيها تجربة الغربة ويرسم جو الرحيل ، رحيل بعيد وراء البحر طلبا للاكتداح والعمل في ديار الغربة ، ورحيل في ميعة الشباب الى المشاركة في حرب كونية خاسرة كما في تجنيد شباب المغرب العربي في الحربين العالميتين وهو رحيل موصول برحيل ابدي عن الحياة كثيرا ماتكون نهايته في صندوق مقفل الازرار ينضح شكله الغريب بالحزن والمرارة على من فيه ، لذلك صار جو الرحيل يطابع سيكولوجية الفرد المغاربي كما رأينا في قصيدة أحمد الشياظمي من قبل ، ويشيع في اغانيه نغمة الفاجعة من الرحيل . وتبدو مقدمة قصيدة علي دبّ متمركزة حول تصوير هذا الخاطر

1 — علي دبّ — تعجلت الفرح — دار الرياح الاربعة ، تونس ، 1985 .

الوجودى الاسيان تحت غطاء كثيف من العمر الذى ينهبه الزمان نهبا يقول من تفعيلة الوافر الهادئة :

من الميناء تنشرها الايادى
رطبة ، كانت عيوني
الحزن مظفور على التطريز ، والدمع
خذوني دورة في القلب
امتعة ، دوارا ، نورسا
فالعمر يذبل ، والسنون تقاسمت وجهي
فكل دقيقة طبل ، يدق
مفاصلي ، يالون أيامي
الليالي عاقرت الرجال رجلا طه اوزارها
كفي الانا ء (1)

ولعل الصورة الاولى ، صورة الايادى التي تنشر المناديل على رصيف الميناء لتوديع الراحلين مقتبسة من شعر المشرق، او من بيئة اخرى ، اذ ان بيئتنا المغربية قلما تعبر عن وداعها بهذه المناديل بل تكتمه في القلب لذلك فان الصورة الاخرى ، صورة العيون الرطبة هي أكثر كثافة في تجسيد جو الرحيل عندنا واقوى اشعاعا في التعبير عن جوى القلب فهي تصور لحظة وداع من الداخل ، انطلاقا من الوجدان المترع بالاحزان والخيبات المتوالية التي تفيض بالدمع حتى كأن العين من طول بكائها تظل رطبة على الدوام . والحزن في مثل هذه اللحظات يظل سيد الموقف يظفر بالنفوس ويستولى عليها من تلك الحشاشات الحزاني فنونا من الألم والوجد المكتوم فتبوح به دموع العين . لذلك قال الشاعر :

خذوني دورة في القلب
امتعة ، دوارا ، نورسا

فهذه الاشياء هي التي تصحب الراحل في رحلته المصيرية ، دورته الدموية التي فيها عصارة حبه لاهله ، وامتعته التي هي آخر معلم حسي يربطه بهم ، وهذا الدوار الذى يقربه من الموت كأنه محتضر يشخص ببصره لاخر مرة نحو اهله ، ثم هذا الطائر المتمرد المغامر طائر النورس الذى لا وطن له ، جواب آفاق ماخو كل راحل ، كأنه بذلك صورة اخرى لهذا الغريب الراحل (وكل غريب للغريب نسيب) كما قيل قديما . وبوسع الدارس ان يلاحظ

---

1 — علي دبّ — تجلت الفرح — ص 38 .

كثافة الزمن في هذه الصور الشعرية وثقلها على نفس هذا الراحل من خلال ذلك التمثيل البارع للوجع الأليم أثر كل دقيقة تمر من العمر ، فنسمع دقة طبل حتى كأن الثواني دقات مطرقة حادة على مفاصل جسد الانسان الحي ، وكل دقة تباعد بين اجزاء المفاصل فيتفكك الجسد ويتهاوى تحت دقات الزمن العنيد ، انه يشيخ في ديار الغربة وتذبل سنوات العمر الجميل ويموت هناك بعيدا عن اهله واحبائه . وهنا يتحول هذا الزمان الذى كان زمن النضارة والالفة مع الاهل والخلان الى زمن قاس له صفة الجلاد الذى لا يرحم ، فتمـــر الايام ثقيلة بلا طعم للفرح وتسل الليالي سيفها لذبح رجل في احدى هذه الحانــات الكافرة الظالمة المظلمة بعد ان ادخلته في حماة الاثم وحملته من الاوزار ما لا يطيق .

هذا الرحيل ، اذن ، يصنع من البرئ مجرما ثم يحكم عليه بالموت ، فهذه حتمية الغربـــة على كثير من شباب المغرب العربي ، وتلك تجربة الصراع الحضارى غير المتكافئ بينـــنا وبين الغرب وقد اداها الشاعر من خلال بضعة صور شديدة اللمح و التركيز والالتحـــام قوية أفصحت في النهاية عن مشهد متكامل متنامي ، بدأ بانفعال هادئ في صورة المناديل والعيون الرطبة ثم تطور هذا الانفعال في شكل حزن مظفور على التطريز واوغل في القلـــب ثم اخترق سنين العمر الطويلة في فراغ خانق ، ثم تشعب كثيرا في صورة الايام والليـــالي التي تغتال رجلا دفعته الى الاثم وكان قبل بريئا ، فأوحت التجربة من خلال ذلك بهـــذا القدر الطاغي الغشـوم الذى يجعل مصير الناس الطيبين ريشة في مهب الريح .

وبذلك خرجت التجربة من اطارها الشخصي الضيق الذى وجدناه ، عند // الشياظمي // ينحصر في الخبز والزوجة الى عالم مطلق عانقت فيه آلام الانسان في كل زمان ومكان ، ان الغربة تنبع محليا دون شك ولكنها في النهاية مشكلة عالمية انسانية .

ويختم الشاعر قصيدته بهذه الصور الهادئة المترعة بحزن مكتوم ، كما بدأ ، دون ان يفقده حزنه الامل في المستقبل

كطعم البحر مزقني الرحيل
الاذرع الفيحاء تمضـــي
والرصـــيف معـــتم
هـــذا الانـــا وحـــدى
بـــلا رحـــــــــم
ســأنمو خفـــية
في غفلة الزمن الذى يأتي
بـــلا ميـــعاد (1)

---

1 ـ على دب ـ تعجلت الفرح ـ ص 39 .

ثمة تلميح ذكي من الشاعر في قوله ((سأنمو خفية في غفلة الزمن . .)) ، هل كان يعد زماننا الحاضر يعمل لغير صالحنا ؟ لقد رأينا كيف أوحت خاتمة المجاطي بنهاية مفجعة للانسان العربي المعاصر ((نعيش او نموت سيان)) ، في حين أوحت نهاية هـذه القصيدة بيقين النصر ، لان الزمان مادة غفل ، وارادة الشعوب فيه تعجن منه ماتشاء وليس بممتنع على ارادة امتنا التي شكلت الزمان في الماضي ان تعجن منه في الحاضر والمستقبل مايغذوها ويسعدها ويحقق لها العزة . ومثل هذه الصورة التفاؤلية تتوارد في شعر ((علي دب)) دون تفريط او استهانة بالجهد البشرى الصادق كما في قوله :

لا يبلغ الصوت مرماه الا بشدّ الاصابع والبطن
أمضى لتلك التي لم تزل خفية
تتفيأ قلبا سخيا (1)

V

ومثل هذه الصورة الاشعاعية الوميضية نجدها ايضا في شعر الشاعر التونسي الاخر المنصف الوهايبي في ديوانه ((ألواح)) (2) ، وهي تسمية غزيرة الدلالة ثرة الرمز ، ولفتة تفيض بالاشرقات الصوفية التي تقترب من نبوءة الانسان الاول ، لغة تربض بين الحلم الاسطورى واليقين الديني ، ولذلك فان صور الشاعر في هذا الديوان قلما تأتي عارية مباشرة وانما تأتي في غالب الاحيان وقد تلبست بغلالة كثيفة من الرموز التي يصعب تناولها بغير استغوار المعنى واستنطاق التراث كما في قصيدته ((في اصطفاق الريح والنخلة)) (3) وقصيدة ((هل سنرحل يارجل النوء)) (4) ثم قصيدة ((سورة النخيل)) (5)

في ((اصطفاق الريح والنخلة)) رمز محورى هو ((الفتى الضليل)) ، ينتظم صور القصيدة كلها ويوحدها ، ويمكن القول بأن الانسان العربي المعاصر هو ذلك الفتى الضليل الذى فقد عرش أبيه ، وبفقده ذلك العرش صار فاقدا عزته وكرامته وقعدت به همته

---

1 ـ علي دب ـ تعجلت الفرح ، ص 43 و 44 .
2 ـ المنصف الوهايبي ـ ألواح ـ ط. تبجيتير ، تونس ، 1982 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص 9 .
4 ـ المصدر نفسه ، ص 18 .
5 ـ المصدر نفسه ، ص 33 . .

من طلب الثأر او لم يجد اليه سبيلا فأصبح متصوفا بالقوّة ، قانصا بارث قديم يمضغه .
ولذلك يستهل الشاعر القصيدة بقوله من تفعيلة الوافر كذلك :

ستبقى للفتى الضليل
صومعة وشباك ونخلة

((الصومعة)) هي الاحجار الباقية من كيان روحي مندثر ، والشباك يشير الى السجن الذى صار مأوى الأنتظار واللاجدوى ، أما النخلة فلعلها الرمز الذى يختصر هذه الرقعة الهائلة من الصحراء العربية ملاذ المتفرد والمتمرد من الانبياء والزعماء ، وكأن الصور المشعة في الابيات اللاحقة جاءت تؤكد هذا المسلك الروحي الصعب

سيرقى سلم الاحجار واحدة فواحدة
ويجلس بين غصني دهشة
....
سيفتح مترب الشباك
وتقبل في ازرقاق الوقت سيدة
وكل متاعها مدرى ومرآة
ومكحلة وبعض سواك
وينسل الفتى الضليل اما اهتزت الحفرة
ويهبط سلم الاحجار واحدة فواحدة
ويفترعان ليل الغابة الاولى
لترحل في إزرقاق الوقت سيدة
وتترك في سرير العشب طعم الحزن والحسرة
وتبقى للفتى الضليل نخلته (1)

((سيرقى سلم الاحجار)) ـ الصورة تشير الى حتمية المعاناة الحضارية وتحمل تبعات الحياة الحرة الكريمة ، وهي نظير ((صخرة سيزيف)) في التراث اليوناني . والصورة الاخرى ((يجلس بين غصني دهشة)) كناية عن تحقيق مايبدو غير ممكن التحقيق ، دهشة أمته التي عزعليها ان تحرز نصرا قريبا ، ودهشة اعدائها الذين لم يقع في حسابهم مثل ذلك الحمل الجليل . ومن هذا المغزى العام تستمد باقي صور القصيدة معانيها الطليقة فالشباك يفتح ، وماكان من الوقت عصيا يسمح بحلول دفق جديد في عروق الحضارة العربية التي رمز اليها الشاعر بكلمة ((سيدة)) على بساطها الساحرة ، ويتخلص الفتى العربي من عقدة العجز القاتل في نفسه في صورة ((ينسل الفتى الضليل)) ، وينتصر

1 ـ المنصف الوهايبي ـ ألواح ـ ص 9 ، 10 .

على الزمان في صعوده ((سلم الاحجار)) في البداية وهبوطه منه في النهاية ، وهو كناية عن ترويض الزمان بأخضاعه لمتطلبات الانسان العربي . ثم تأتي الصورة الاشراقية الاخرى في قوله : ((يفترعان ليل الغابة الاولى)) لتؤكد انتصاره ايضا على البداوة الاولى ((الغابة)) ، والتخلف الذى تتهم به امتنا . ثم يأتي الرحيل ((في ازرقاق الوقت)) وهي كناية عن السلامة والصافية التي تتمتع بها الامة بما يفيد معنى التطور نحو الافضل وما تقتضيه سنة الحياة والكون ، وهو النقلة الوجدانية الموفقة بعد قوله السابق ((وتقبل في ازرقاق الوقت سيدة)) .

ومن الواضح ان معنى الرحيل هنا يختلف جذريا عن ((الرحيل)) في قصيدة علي د ب السالفة الذكر ، فالرحيل هنا رحيل في ذاكرة الامة وتراثها ووجدانها ، انه نوع من استبطان الذات وتجميع الطاقات بما يشبه وجد المتصوف وجهاده في صعوده الاحوال والمقامات . أما الصورة الاخرى في ((طعم الحزن والحسرة)) فتشير الى متاعب الرحلة الانحطاطية السابقة حيث لم تغد كنوز المعرفة المفروشة كالعشب شيئا في تقدم الانسان العربي بل كانت سبب تكالب اعدائه عليه ، ولا شك في ان هذا المرقى صعب لا يتحقق الا ببذل تضحيات جسدها الشاعر في قوله :

سيفتل من سحائفها الوطنية حبل مشنقة
يعلق فيه جثته ويضرب في طريق المنبع الوعر (1)

وهذه التضحية تعد بداية بشارة يتلوها عودة الحياة النابضة الى الاشياء المحبوبة الأليفة في الصور الآتية :

ـ يكون الغيم منسفرا ـ
وتنظر في الحديقة . . ترتدى اسماءها الاشياء :
سرب النمل يسحب في سكينته بليل التربة الحمراء ،
عشب الليل يخنق شطآه
وشجيرة الرمان تغرس ساقها في الطين
وجثتك التي انطفأت
تأرجح في اصطفاف الريح والنخلة (2)

ومن هنا يتضح انه ليس لدى شاعرنا منهج او رؤية للخلاص ، وانما لديه رؤيا او نبوءة يومن بتحقيقها يوما ما وان كان لا يعلم كيف يتم ذلك ، ولهذا نراه يلهج بالنصر والتضحية والخلاص ، ولكنه لا يرشدنا في صوره الى سبيل تحقيق ذلك . ولعل المنصف الوهايبي من المؤمنين بأن على الصورة الشعرية ان تكشف لا ان تصف ، وان تظل متحررة الايحاء طليقة

1 ـ المنصف الوهايبي ـ ألواح ـ ص 10 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 10 .

المعنى لتنير الطريق امام الوجدان فيما يشبه الحدس او انبجاس الاحلام ، انها تتغذى من الروح مباشرة ، و((ان الروح — كما يقول احدهم — تتكلم في الحلم بلغة مغايرة كل المغايرة للغتنا العادية)) (1) ، انها لغة متمردة على المنطق الذي اوجدته العلاقات الاجتماعية في اليقظة ، لغة الاحلام قوامها الصورة لا الاشارة ، ولذلك امكننا ان نحصل منها في بضع لمحات ما يكفي لتسويد مجلدات في اليقظة كما يوضحه المقطع الشعري السابق وهذا هو دور السحر .

أما قصيدته ((هل سنرحل يارجل النوء)) فترتد الى نوع من الصور البدائية في الحضارات الزراعية الاولى حين كان الاعتقاد سائدا بروحانية الاشياء ، ومن ثمة تظل لغة الشاعر هنا على صلة بالاسطورة والحلم والنبوءة أيضا . واذ يتلبس الشاعر منطق هذه الاشياء في لغته الشعرية أمكنه حينئذ ان يبصر صور الفناء في العفن المتصاعد من اهاب الحياة العصرية المصطنعة كما في قوله من تفعيلة الرمل :

ومن الرغبة سوّى الله هذا الجسد الوحشي
هل يحل الآبذرة الموت التي يحيا بها
هل يرتدي الآلحاء الشجر المختون
في بيت الرياح ؟(2)

ومثل ذلك قوله أيضا :

(آه يارجل النوء تأكل نومي
تنبت وتنزو على جسدي
ايها السعف المرتخي فوق صدري انتصب
ان سيفك يحرثني . .) (3)

ان صورة الحرث هاهنا تستدعي بالضرورة صورة الحرث الاسطورية في بيت امرئ القيس الشاعر الجاهلي المشهور في مخاطبته الذئب

فقلت له لما عوى ان شأننا	قليل الغنى ان كنت لما تمول
كلانا اذا ما نال شيئا أفاته	ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل (4)

وهي صورة تقترب من الصورة الاعجازية الاخرى الواردة في القرآن الكريم: ((نساؤكم حرث لكم)) ، فالصورة تجمع بين نقيضين الحياة والموت ، وتفيد من قوى الخلق والتناسل

---

1 — محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري — دار المعارف ، القاهرة ، 1981 ، ص 105 .
2 — المنصف الوهايبي — ألواح — ص 18 .
3 — المصدر نفسه ، ص 19 .
4 — راجع البيت في : الزوزني — شرح المعلقات السبع — مكتبة المعارف ، بيروت ، ط 5 1985 ، ص 42 .

معنى مغالبة الزمن ومقاومة الفناء بتجديد النسل والحرث في احتفال طقوسي يكاد يكون عملية سحرية . ولا شك ان الشاعر قد وفق هنا في ابداع لغته الخاصة التي صاغها من معجم الطبيعة البكر ، لغة تتبادل فيها الاشياء الاشارات والرؤى ، وهي لغة شديدة الكثافة ، لغة الطقس والعبادة ، ان صح التعبير ، لذلك فهي تلقي شيئا غير قليل من معاني الطهر والقداسة والسمو على مظاهر الطبيعة ، وتكاد تظهر الانسان في صورة الابكم الاعزل ازاءها ، وتتوسل اسلوب المدرسة البرناسية الذى شاع عند الغربيين كما في هذا المقطع :

سافد الصيف الخريف
ونضت اسماءها الاشياء
والموجة تسعى في سطوع الرغبة الانثى
وراء الجسد المنقوط ليلا بمخيض البحر
يا هذا المغني
تضحك المرأة ام تبكي
اذا البحر تغشى فلق العانة في رعشته
والجسد المبهور بالدهشة والحلم
تمطى وارتخى
والصيف أرغى واستراح
حامض جسدى
ولسانك يصهل كابحر في نفسيته
فهلا عبرت فصول الجفاف
ومدحت الفرح
ورفعت اليه نذورك في السنوات العجاف ؟
. . . وها أنت اغضيت مني
الى غابة قد تدلت عليك عناقيدها
وأنا اتساقط في جسدى (1)

---

1 ـ المنصف الوهايبي ـ ألواح ـ ص 19 .

VI

واذا كان المنصف الوهايبي يبدع لغته الخاصة انطلاقا من نقله هذا الحوار السحري بين الكائنات والاصغاء الدائم لصداها العميق ، ويستمد صوره من تلك الفضاءات المشرقة كما رأينا من قبل ، فان الشاعر التونسي الاخر الحبيب الهمامي يلجأ في صوره الى اغوار نفسه مباشرة فيلتقط مايفيض عنها من احاسيس وهواجس وتهويمات قد تبدو احيانا اقرب شيء الى هلوسة المجنون . واذا كان منطق الصورة الاشعاعية في شعر الوهايبي يستند الى فهم لغة الاشياء والتأمل في صور الكون من أجل ان نغوص في فهم الانسان ومداعبة روحه فان منطق الصورة الاشعاعية في شعر الهمامي يستند الى حتمية تأمل مرايا النفس الانسانية واستبطانها ومداخلتها بالحس والاستئناس من اجل ان نفهم لغة الاشياء والكون ، وندركها على صورتها الحقيقية النقية . ولعل قصيدته ((المجنون)) (1) نموذج طيب لذلك ، وكذا قصيدة ((ملكة الماء)) (2) وقصيدته الاخرى ((لاجدار سوى الريح))(3) وغيرها من قصائد الشاعر .

في قصيدة ((المجنون)) نحس ، منذ مطلعها ، بامتداد هذا الفضاء الداخلي في نفس المجنون الى ماوراء الحدود المصطنعة التي يقيمها العقلاء للكائنات والاشياء ، وكأن لدى المجنون حرية اوسع بكثير مما لدى العاقلين ، وقد ساعد على ذلك ايقاع تفعيلة المحدث ((فعلن)) يقول الشاعر :

يلهـو المجـنون
بأسـرار الارض
يمشي في ذاكرة الرفـض
يصطاد الانجم . واويبكـي
وطـنا لا يعرفـه (4)

وشخصية المجنون هنا قناع يلبسه الشاعر ليتخفف من قيود الواقع المتأزم ويتحرر من طوق الزمان الرتيب ومن دائرة المكان المقفلة ، فهذه بداية موفقة لاقتناص صور تتميز بقوة المجاز والتشخيص . وبذلك صار جو القصيدة مناسبا للافصاح عن الحالة المتأزمة التي يعاني منها وجدان الشاعر من جراء ضغط الواقع الذي صار في نظره لايحتمل الا على

1 — الحبيب الهمامي " المجنون " مجلة الفكر ، عدد 4 ، جانفي 1985 ، ص 48 .
2 — المصدر نفسه ، عدد 5 ، فيفري 1985 ، ص 58 .
3 — المصدر نفسه ، عدد 3 ، ديسمبر 1983 ، ص 17 .
4 — المصدر نفسه ، عدد 4 ، جانفي 1985 ، ص 48 .

نحو ماتؤديه هذه الصور المشعة حين تنمو القصيدة :

يمشي ...
لا تسأله الاشجار عن العشاق : لم ارتحلوا
ولا تسأله المقهى ..
عن اسراب الشعراء .
وهل قتلوا في الصمت ؟ ام انتحروا
لا يسأله الشرطي ..
....
فله سحب سير بها
لجفاف الوقت
له تعب سيرته
ليقول لغات اخرى (1)

"يقول الشاعر الاميريكي المعاصر ((ارشيبالد مكليش : ((نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على ان يمنح وجودا ، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى)) (2) . مهمة الشاعر اذن ان يقرع الصمت ويجعل الاشياء الخرساء تنطق وتشهد شهادتها العادلة ، وان تظهر صوره قدرا من الحياد المفضي الى الاقناع الشعرى . وهكذا تبدو الاشجار والمقهى والصمت ، حتى الشرطي نفسه تجرده الصورة من رمزيته بوصفه عصا السلطة فيتحول في هذا السياق الى شئ من تلك الاشياء الحيادية بحجم المقهى والاشجار تنطق كلها بحقيقة الظلم الاجتماعي والقهر السياسي . ((فعمل الشاعر ـ كما يقول مكليش ـ ليس في الانتظار حتى تتجمع الصرخة من تلقاء نفسها في حلقة ، بل ان عمله هو ان يصارع مع صمت العالم ومع ماكان خلوا من المعنى فيه فيضطره الى ان يكون ذا معنى .))(3) ففي هذا الكون الشعرى المغاير لما أُلِفناه في واقع الحياة منطق متميز شفاف ، هو منطق الصورة الشعرية التي لها القدرة على اختراق الظاهر الذى ألفه الناس لتكشف عن أسرار الروح الخالد في الاشياء . وهنا يلتقي الشاعر والمجنون بالنبي :

....
فالمجنون نبي
يلبس عرى الفرحة لا يتعرى
الا من زيف الالوان
واغلال الاشكال

---

1 ـ الحبيب الهمامي " المجنون " ، مجلة الفكر ، عدد 4 ، جانفي 1985 ، ص 48 .
2 ـ أرشيبالد مكليش ـ الشعر والتجربة ـ ص 17 .
3 ـ المرجع نفسه ، ص 17 .

ومن قضبان اليقـــظة
يخترق المجـــــهول
ويــهذى
هل ستكلمه النمـــلة
هل تفهمه النخـــلة (1)

الانبياء ، وان كانوا من البشر ، يمتلكون شفافية خاصة تصلهم بالعالم الروحاني للاشياء والكائنات وتربطهم بمصادر الوحي العلوية وتلك كراماتهم ومعجزاتهم الـــتي يبسطونها ويمتازون بها عن سائر البشر . وكذلك للشعراء نصيب من تلك الشفافية ايضا فهم يمتلكون القدرة على النفاذ الى روح الاشياء بما وهبوا من طاقة الخيال التأليفي ومن قدرة متفوقة على تشكيل اللغة في صور . وهكذا وجد الشاعر في اصغاء سيدنا سليمان لحديث النملة الفصيح ، وفي استجابة النخلة بالانحناء للنبي العربي بعضا من معانـي الامتداد المخفي والتواصل ولو ضمنيا في شعره ، وبذلك حصل له توحد في الصورة الـتي استوعبت حقيقة من حقائق الوجود اعني حق الحياة لكل الكائنات .

في قصيدة الشاعر الاخرى ((ملكة الماء)) يستمر هذا التدفق الوميضي للصورة المشعة نابعا من اغوار النفس الانسانية البعيدة ، ربما من الاسطورة ، وممتدا عبر اشكال لا تحصى في الكون ، مقيما عبر هذه الاشكال او الذوات وحدة جوهرية كونية لا تنفصم عراها ، وعندما نقول الشكل نقصد الذات المفردة الطليقة المستقلة ، فان الشكل هنا هو المعـــــنى والكلمة هي الجسد مسكونا بالروح :

الليلـــة أكملت الكـــون
عاد العشاق الى الشجر المتبل باسرار الليل
عاد الشعراء الى دمهم
والبحـــــر الـــى
وعاد الشاعر ينبض في
وعاد الشكل الى الشكـــل
واللـــون الى اللـــون
اللـــيلة أكملت الكـــون (2)

الشكل هنا هو ذاته الجوهر لقد ذاب الكل في الكل ، وانمحت الحدود بين أدق الاشياء واكثرها تمايزا في العدد والصورة . وهذا يقودنا حتما الى رؤية صوفية حـول

1 ـ الحبيب الهمامي " المجنون " مجلة الفكر ، عدد 4 ، جانفي 1985 ، ص 48 .
2 ـ الحبيب الهمامي " ملكة الماء " مجلة الفكر ، عدد 5 ، فيفرى 1985 ، ص 58 .

مبدأ الحلول ووحدة الوجود (1) . وان زانها الشاعر بخطوط والوان زاهية مبهجة للبصر يرمز بذلك الى عالم الكمال المطلق والجمال المثالي الذى ادخره الخالق العظيم عنده لعباده الاتقياء الاصفياء من أحبائه لذلك يلجأ الشاعر في هذا الجزء من القصيدة الى الاقتباس مباشرة من كتاب الله عز وجل بما يتناسب في الصورة الاشراقية مع هذا اللهو الخالد للروح المراحة النشطة .

اخن روحي من الصدأ المرّ
افتحها شرفة
لأراك تعدين لي قهوة بالجنان
واسأل عن دمي المتحرر مني المسافر فيك
على شغفي
بحضورك مفتونة الحسن
بين ذراعيك يالهفي
سرر من عجب
((زرابي مبثوثة
ونمارق مصفوفة))
وملائكة من ذهب
وعنب

ليس من العسير على متذوق الشعر ان يدرك في هذا السياق ان ((العنب)) رمز لحلاوة الايمان او حلاوة الوصول والحلول مثلما هو رمز لحلاوة الدنيا ، او حلاوة العيش مطلقا ، كما أخبر بذلك القرآن الكريم مؤكدا ان في الجنة ايضا ((حدائق وأعنابا)) (2) . فهذه من نفحات الشعر الصوفي التي بدأت تفيض على تجربة الشاعر عبر هذه الرؤيا المطلقة حيث تغيب الحواس وينعدم الموت بوصفه حدثا طارئا على المكان والزمان ، فهو حينئذ لا يقع الا على ماله علاقة بالحس والجسد والشاعر هنا انما يصور الروح او الحب وقد صار اليهما ، ولذلك لا يدركه التعب .

ياسلام التعب
عليّ ،
وفيّ ،
وأني اموت ولا أكتفي
ومن قال ان الحب اذا ماانتهى يختفي (3)

1 _ راجع : ابراهيم مدكور _ في الفلسفة الاسلامية _ دار المعارف ، القاهرة ، 1983 ، ج 2 ص 72 .
2 _ سورة النبأ ، آية 32 .
3 _ الحبيب الهمامي " ملكة انباء " ، الفكر ، عدد 5 ، فيفرى 1985 .

هذه الومضات المشرقة ، والالوان المشعة في الصورة نجدها في شعر الشاعر التونسي الاخر يوسف رزوقة مبثوثة في قصائد ديوانه ((برنامج الوردة)) (1) وفي قصائده الاخرى المنشورة في مجلة ((الفكر)) ، لاسيما في قصيدته ((منخفضات الوجع القاسي)) (2) وقصيدة ((مقترح الرماد)) (3) ، ثم قصيدة ((الرياح عادة تأتي لواقح)) (4) ، وفي الاولى يقول الشاعر فيما يشبه النشوة الصوفية

هو العنب الرازقي لذيذ كفاكهة العرس اوربما كزبيب الدوالي
فمن يتذوقه ياأصدقائي ؟
ومن يجلس القرفصاء على ذروة الانتشاء ؟
وينسى الطقوس القديمة شوقا الى حضن زنجية لا تبالي .

او يقول في قصيدة اخرى :

زمن يؤرخني لمن ؟
ولمن تصدرني القصيدة حين يلبسني الكفن ؟
لك ينحني جبل وينهار كائن
اوتذهبين
وأنت في جسدي .. دم ومعادن
اوتذهبين
تخرم الاهليلج الطقسي حين تأسست ريح السفر
فخلت بلاد الذات من شجرلها
وخلا كتاب البحر من سمك المعاني (5)

وغير هذه الصور كثير ، وان المتأمل في هذا الشعر التونسي المعاصر يلاحظ باستمرار وجود هذا المستوى من الصور الاشراقية التي تستشرف آفاقا ماورائية لا تخفي بذورها وجذورها الصوفية الاسلامية على ذي بصيرة . غير انه من الخطأ — في نظري — القول بأن هذه الصور تكرر تجربة الشعر الصوفي في العصور السالفة او تنسخها ، وانما هي تستمد منها الروح والطاقة الايحائية حسب ، لتشير بقوة الى ذلك الطابع الاسلامي الاصيل المتفائل الذي يرى أن وراء ليل الحوادث الداجية المدلهمة قوة خيرية مخلصة مهما تكن غامضة الا انها قوة يقينية مهيمنة أشبه ماتكون بالنور الفياض ، وهي العزاء الاخير والامل الباقي في تحمل تبعات الحياة ومعاناتها . يقول الهمامي

---

1 — يوسف رزوقة — برنامج الوردة — دار الاخلاء ، تونس ، 1985 .
(2 ، 3 ، 4) — يوسف رزوقة — انظر مجلة الفكر على التوالي ، عدد 6 ، مارس 1978 ، عدد 1 ، اكتوبر 1983 عدد 1 ، اكتوبر 1978 .
5 — يوسف رزوقة ، " مقترح الرماد " الفكر ، عدد 1 ، اكتوبر 1983 .

أنا المتدلي من الضوء
عنقـــود شعـــر
مـررت بكل المشانـــق
جربت هذا الزمان الرصاصي برقا
ورعـــدا وريـــح
ولـــن انتـــهي
انما هـكذا أستريـــح (1)

ولا شك في ان ميزة الصورة الحية الفاعلة أنها توهج دائما للوعي وتوتر مستمر للوجدان ويقظة كلية للحواس والعقل والشعور ، وانها توحي من خلال ذلك بيقين النصر كما رأينا .

VII

هذا المستوى الفني الذى بلغه الشعر العربي في المغرب الاقصى وتونس وما وصلنا من النماذج الجيدة في شعر المشرق ، كان جديرا باستفزاز قرائح الشعراء في الجزائر ودفعهم الى الطموح وحثهم على الجودة الفنية والالتحاق بركب الحداثة الشعرية المعاصرة لولا ان الارضية الفنية عندنا لم تكن سهلة ولا ممهدة تمهيدا كافيا كما هي الحال فـــي تونس والمغرب ، بل كانت ارضية مهددة بالفسخ والمسخ ، فقد توقف تيار الاحياء الجاد دون ان يعقبه امتداد شعرى يعضده ويتولد منه او يتطور عنه باستثناء محاولة باويـــة اليائسة كما رأينا . ولذلك لم تكن هذه الارضية لتساعد هؤلاء الشعراء الشباب عـــلى اى نحو في اطلاق قوى الابداع الفني والانطلاق الحر الاصيل لاسباب كثيرة متنوعـــة لعل اهمها واقواها يكمن في هذا الامتداد المريب لمخطط الاستعمار الاستيطانـــي البغيض ومضاعفاته الخطيرة بأرضنا أثناء الاحتلال وفي ظل الاستقلال ايضا (2)، حيـــث تأكد تهميش اللغة العربية ومايتصل بها من فنون ثقافية ابداعية بازاحتها جميعا عـــن مجالات الادارة ، والتكوين ، والاعلام الا ماكان بوق دعاية رديئة ساهم في تشويهـــها وتنفير الذوق العام منها ، بل وتجريدها من كل فاعلية ابداعية في مجال التعليم نفسه بجميع مراحله وذلك بقطع جميع أسباب اللغة التي تصلها بروافدها في الحياة الحـــية

1 _ يوسف رزوقة ، " لاجدار سوى الرمح " الفكر ، عدد 3 ، ديسمبر 1983 .
2 _ راجع : عبد الله ركيبي _ تعريب الفكر أولا . وكذا عثمان سعدى _ قضية التعريب في الجزائر _ دار الطليعة ، بيروت ، 1967 .

النامية في الواقع المتحرك وفي ذهن المبدع الفنان والمتذوق الاصيل . وهو ماجعل هذه المحاولات الشعرية الجديدة تتململ وتضطرب كثيرا لكنها لا تنطلق ، تبرز من حين لاخر فتحاول ان تجد أرضية فنية لتنطلق منها فتطفر طفرا ثم تعود الى نقطة البداية مقتبسة احيانا من هذه التجربة اوتلك لعلها تشق لنفسها طريقا فنيا فيفيدها هذا الاقتباس في ابداع ابيات أو مقاطع او بعض الصور واحيانا قصيدة كاملة ، ثم تصطدم بجدار اللاجدوى لكونها وقعت تحت تأثير هذا الاتجاه الايديولوجي او ذاك ، وسرعان ماتنفر منه لانه لا يحقق لها الاصالة التي تنشدها ، فترتد الى التقريرية والنثرية والتكرار والخطابة وتصب جام غضبها على السياسة في شكل شتائم مباشرة لكونها السبب الرئيسي لهذا الانتحار الثقافي المعاش .

والنماذج الشعرية في هذا الاطار كثيرة جدا ، بل ان المتأمل في كل دواوين الشعر الجزائري المعاصر والقصائد الاخرى المنشورة على صفحات المجلات والصحف يفاجأ بأن يرى هذه الحقيقة تكاد تكون الصورة البارزة في تجارب جميع الشعراء الجزائريين الذين يمثلون مرحلة الحداثة التي نعنيها في هذا الفصل ، ففي دواوين الشاعر رزاقي الثلاثة ((الحب في درجة الصفر)) و((أطفال بورسعيد ..)) و ((يوميات الحسن بن الصباح)) تبرز هذه الظاهرة المضطربة في الصورة الشعرية بحضور مكثف حتى في تلك القصائد القليلة التي يبدو فيها اخلاص الشاعر لفنه واضحا من خلال بحثه الجاد عن معادل موضوعي لمشاعره كما في قصائد : ((صورتان تبحثان عن اطار)) (1) ، و((سنابل الحقيقة)) (2) ، و ((الخروج من المدينة)) (3) و قصيدة ((الوقوف امام الجنازة)) (4) ثم قصيدة ((افتتاحية الزمن الصعب)) (5) في ديوانه اطفال بورسعيد .

نجد في هذه القصائد كلها وفي غيرها من قصائد الشاعر التي قد تكون اقل أهمية من ناحية التصوير باستثناء قصيدة ((الابحار عبر متاهة الصفر)) التي لها اطار خاص أقول ، نجد سمة فنية بارزة تكاد تشبه من بعض الوجوه الصور المنقودية في شعر المجاطي من قيام القصيدة على اساس دورات متعاقبة مع فارق حاسم يفصل بينهما ، وهو ان الشاعر رزاقي يكاد يختزن كل معاني القصيدة في صور المقدمة حيث يحشد الايحاء في الدورات الاولى منها ثم يفلت منه زمام الصورة بترديه في التقرير والخطابة وجفاف التعبير فتتوقف القصيدة عن النمو قبل استيفاء التجربة للفرصة ويكاد يكون السبب في هذا واحد ايضا انه التوجيه الايديولوجي المقصود .

في قصيدة ((صورتان تبحثان عن اطار)) التي اشرنا الى بعض مقاطعها في الفصل

---

1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 _ عبد العالي رزاقي _ الحب في درجة الصفر _ انظر على التوالي : ص 19 ، ص 33 ، ص 51 ، ص 55 ، ص 21 .

الاول صور الشاعر في المقطع الاول والثاني هو ان الانسان العربي الحديث وعبث الاقدار به في انفعال متشعب متسع من خلال معانقة الصورة مظاهر الطبيعة الحية والجامدة فبدت الصورة عندئذ مشعة كاشفة حزينة توحي بارادة مسلوبة كما في قوله : (نهاية لقصة أليمة / وضوء باهت تلفه سحابة عقيمة .) ، فاذا بلغنا قوله :

مكللا بالحزن كالغروب
مضرجـــا بالـــدم (1)

عادت الى مخيلتنا صورة الحريق في المقطع السابق (أنت بقايا وحريق . وأنـــا ماض سحيق) . فأدركنا يقين الفاجعة ، وقامت في وعينا صورة العربي الذى طحنته رحى الحرب المفروضة عليه من قوى القهر المسيطرة في العالم المعاصر . ولهذا فان الزمان كله في هذه الحالة العاطفية زمن احتراق وعذاب ، انه زمان نكوصي كل لحظة منه لا تلد الا مزيدا من الألم والسأم ، واقوى مايتجلى ذلك يكون على وجوه الاطفال الابرياء ، غير ان الصورة تعود الى الانحسار في البيت الاخير بسبب هذا التوجيه السياسي المقصود الذى لامعنى له في سياق الصورة :

أنا وأنت ياشقـــيقي
مقلـــتا طفـــل بـــرئ
تحملقان في وجوه الناس
تبحـــثان عن ام حـــنون
تمسح الاحزان عنهما وتنفض الشجون
وتسدل الستار عن مأساة هارون الرشيد (2)

ولا شك في ان الشاعر لم يسعفه الحظ في احكام الصورة عند البيت الاخير، الا ان الحاحه على صورة الطفل المشرد زرع احساسا بوجود خطيئة في المجتمع او في الامة لأن عذاب الاطفال كما يقول اليا حاوى ، ((هو العذاب المطلق . . . بل انه الظلم المطلق لانه ينهش في احشاء بريئة .)) (3)

وعند هذا الحد تتوقف مخيلة الشاعر عن الحركة في هذه القصيدة وتكف عن امدادنا بالصور الحية فتتوقف القصيدة عن النمو ، وتتحول الى نثر بارد والى خطاب سياسي ايديولوجي فاقد الاثارة

أخي . . . لماذا لانفيق من سباتنا العميق

---

1 ـ عبد العالي رزاقي ـ الحب في درجة الصفر ـ ص19 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص20 .
3 ـ ايليا الحاوى ـ بدر شاكر السياب ـ دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، دون تاريخ ، ج 2 ص126 .

الى متى ونحن سائرون في الدرب العتيق
حـتى م يارفيق ؟
. . . . .الخ . .

أما قصيدة ((سنابل الحقيقة)) فنجد الصورة فيها تلتمع وتومض في سطوع ثـم تخبو سريعا ، ولعل صور المطلع قد شاب الانفعال فيها شيء من الافتعال الـذى يمكن ان يرد الى رغبة الشاعر في المزج بين معطيات الحواس على سنة المذهب السريالي :

. . . جاء في آخر صيف
حينما كنت أجوب الشارع التائـه . .
في لجـــة زيـف
كانت الشمس بساطا من هجير
وأنا أعـبر المسافة . .
اشرب الخطوة . . تلو الخطوة الاخرى
أجر الشمس خلفي (1)

فان صورة البيت الاخير والذى قبله واضحة التأنق ، غير أن صور المقطع التـالي استقامت على بساطتها ، وأمدها الشاعر بانفعال فطرى نابض يهتز بطلاقة لمعانقة النور والخضرة والظلال في الحقول الزاهرة بعيدا عن لظى الحرب

قصـــتي عن طفلـــة . . .
حطت على خـد السنابـــل
زرعت في مقـــلتي النـور . . .
والدفء . . . ونامـــــت
بين احضـــان المناجــــل
ونأت عن شرفة ، علقتـــــها
يوما بعيدا عن لظى تلك القنابل
وتناســـت
أنــــني العاشق والمعشوق . .
أني قلبــــها بين الخمائـــل (2)

فالكناية عن الثورة بالطفلة هنا أدت رمزيتها وكثفت المشاعر ، لذلك مالت موسيقى

---

1 ـ عبد العالي رزاقي ـ الحب في درجة الصفر ـ ص 33 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 34 .

الا بيات الى الاقتباس من الايقاع الراقص،واكتنز المعجم اللغوى بألفاظ دالة على الحب وامتلاء الحياة ووفرة المحصول ، ومزج الشاعر ثمة بين دفء العاطفة الانسانية الحانية وبين سخاء الطبيعة في وحدة شعورية متماسكة افاد فيها التعبير من اطار القصة القصيرة فأوحى بمزيد من لغة الحياد ومنح الصورة قدرا أكبر من الاقناع .

لكن الصورة الشعرية قد تعرت بعد هذا المقطع وارتدت الى نوع من التقرير والخطابة ، وخلص الشاعر فيها الى سرد جاف لمفاهيم قد توصف بالتقدمية والثورية والوطنية الآ انها لا تغني من شعر بحال عندما يغيب عنها الحس الفني الجمالي :

كل ما اعرفه يا اصدقائي
أن أشعارى عن الثورة . .
والثورة في اعماقي الان . .
قصيد
(لحنته جبهة التحرير يوما) . .
للجزائر .(1)

وكذلك المحاولة الاخرى في قصيدته ((الخروج من المدينة)) التي اهداها الشاعر الى المليون من ابطال الارض ، فهي تندرج ضمن هذا اللون من التصوير الذى يمتزج بكثير من الانفعال الايديولوجي الملتهب ، وان كان انفعاله هنا يبدو مقبولا فنيا لكونه يعانق الصورة ويتلبس موادها وشخوصها ، فلم تضره كثيرا الفكرة الايديولوجية التي تغذوها السياسة الظرفية مما حفظ للتجربة قدرا من التماسك . يتضح هذا التوجيه في قوله يخاطب أحد المستفيدين من الثورة الزراعية في مرحلتها الثانية :

. . وأنت تمر بمرحلة ثانية
أمد اليك يدى
أناديك
أشدد على راحتي . .
تعال لنبني ضيعتنا الغالية
اذا مت يوما
أوسد قلبك قلبي
واكتب باسمك أغلى قصائد حبي
فسبحان وجهك . .

---

1 ـ عبد العالي رزاقي ـ الحب في درجة الصفر ـ ص 34 .

منه الشــــــــروق
وفـــيه المغـــيب
لنمض معا في الطريق (1)

وتعد هذه القصيدة من القلائل التي وفق الشاعر فيها الى دمج هذا التوجـيه السياسي واخفائه في ثنايا الصورة . وهو الامر الذى خالفه التوفيق فيه في قصيدتـه ((الوقوف أمام الجنازة)) حيث طغى الانفعال السياسي والمواقف الثورية معرضـا التجربة الى خطر الانزلاق عن غاياتها الفنية الى غايات ظرفية :

ضمي الآن حـــرف النـــداء
أمام جمـوع المساكين والفقـراء
فانمدينتنا ليسرفيهاغريبولكننا الغرباء
وقولي لمن يتيكع من ساحة ((الشهداء))
((لاول مـــاى))
قـــرانا كبـــيرة
واكبر منها قلوب الاحبة اذ تتعانق فيها وجوه الرفاق (2)

وقد حاول الشاعر جاهدا طيلة ابيات هذه القصيدة ان يشكل من لفظي الحضور والغياب شيئا يكون ذا قيمة فنية مشعة الا ان ذلك لم يتم له ، فلم نحصل في نهايـــة القصيدة الا على هذه المعادلة الغريبة :

أراهن أن الحضور غياب
وأنك حاضرة في الغـــياب
وغائـــبة في الحضـــور
واثناء كل غياب نسجل دوما حضـورك
واثناء كل حضور نسجل دوماغيابـــك (3)

ومما يحير الدارس بحق ان يلاحظ ان معظم قصائد الشاعر بعد هذه القصيدة ـ ان لم نقل كلها ـ قد سلك فيها هذه التقنية (المشوشة) ، ان صح التعبير ، الملتوية جدا من تعليق سياسي صريح كما في ((المشي امام الجنازة)) (4) ، ومن اقتباس مبتور كمـا في ((تصريحات جندى عربي في ذكرى 5 جوان)) (5) ، ومن تمثل غير دقيق للتراث العربي الاسلامي كما في ((ثلاثة ازمنة ومرحلة)) (6) و ((عودة السندباد)) (7) ، وغير

1 ـ عبد العالي رزاقي ـ الحب في درجة الصفر ـ ص 52 ، 53 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 57 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص 59 .
4 ـ 5 ـ 6 ـ 7 ـ المصدر نفسه راجع على التوالي صفحات : 55 ، 107 ، 123 ، 131 ،

ذلك من المواقف التي لم تنضج فنيا في خيال الشاعر ووجدانه فلم يوفق — كما أرى — في تحويلها الى فن ، وبقيت عند حدود الشعارات الجوفاء تصدم وعي القارئ ببلاهة خرساء ، انه الغموض الذى يتولد عن انسداد الافق وغياب الرؤية الفنية ، فليس لدى الشاعر مايصوره ، وانما لديه مايكرره ليس غير . ونكتفي بذكر هذا المقطع الخامس من قصيدة ((عودة السندباد)) الذى عنوانه : قراءات في الزمن المستحيل :

(. ومن مـــات فـــات
ومن فـــات مـــات)
وقس بن ساعدة لم يمت . .
سوف يمشي وراء جنازة شيخ القبيلـــــــة
وأذكر انـــــه راح . . .
يفتش عن شاعر ضيعته القبائل بحثا عن المــرأة
الرجـل / الوطن / الانتماء
يمارس آخر ((موضاته)) في التشرد والكر والفر في كبرياء
هل الشنفرى مات جوعـــا ؟
فيا أيـــــها الشعــراء
دعوا الشعر ينم على وقع خطوات
طفل برئ ، تعلم رفض البـــكاء (1)

لقد ذكر الشاعر — الناقد اليوت في كلمة له موجزة أن من اقدس واجبات الشاعر الفنية نحو امته وزمانه أن يخلد اجداده الشعراء في قصائده وان يوحي في شعره بأن كل وجودهم الفني والتاريخي كيان معاصر (2) . وانما يتأتى له ذلك بطريق التمثل الروحي والهضم الفني لابطريق التعداد والتكرار .

ولم يطرأ أى تعديل او تطور يذكر على صور الشاعر في المراحل اللاحقة عبر ديوانيه ((اطفال بورسعيد . .)) و ((يوميات الحسن بن الصباح)) ، بل وجد نماذج يميل فيهما اكثر من ذى قبل الى مايمكن ان نسميه بحق ((قصيدة الروبوتاج)) ، ان جاز التعبير ، فالشاعر فيها يكتب عن السياسة بأسلوب الصحفي المقتضب ووفق تقطيع غريب لعله ظهر أول مرة عند شعراء لبنان ، الذين اخذوه عن الرمزيين الفرنسيين ثم إمتد الى اقطار عربية اخرى ، ولعلي لاابالغ اذا قلت لو فتحنا أحد الديوانين المذكورين على صفحة لطالعتنا خطوط . كتابة وكلام لايبعد كثيرا عن هذا المثال

1 — عبد العالي رزاقي — الحب في درجة الصفر — ص 135 .
2 — راجع : منح خورى — الشعر بين نقاد ثلاثة — دار الثقافة ، بيروت ، ط1 ، 1966 ، ص 76 .

سـادة اليـوم :
أنا اعرفـــهم
فلتسمحوا بالوصـف
(هذا سيد في دولة الجهل . يسوس الشعب (باسم الله أكبر)
بينما الآخـر
مازال يصب الخمـر
في احذية الغلمـان
لا يسـجد ...
في غير المجلات وأوراق الصحف،
انما الثالث :
ـ عفـوا ـ
أسـود الطلعة
مرسـوم عـلى
خارطة عـذراء
بالمازوت والفـحم
ومن اصل يقال عنه : ((......))) (1)

فهذا هو الانتحار الفني الذى اشرت اليه سابقا ، ان الشاعر هنا يبدو يائسـا مقطوع الرجاء من تحقيق أى تواصل فني ناضج مع جمهوره ومجتمعه ، ويائس من جدوى التلميح او الايحاء الفني الذى قد تؤديه الصورة فيلجأ عندئذ الى التعرية والمباشرة وربما السباب وينطق بما لا يعجز عنه سائر الناس فيخرج بذلك من دائرة الشـعر والفن الى شيء آخر مختلف تماما .

IV

وكذلك الشأن عند جمهور من شعراء الجزائر المعاصرين كأحلام مستغانمي وحمرى بحرى وأحمد حمدى وسليمان جوادى ومحمد زتيلي وغيرهم فقد غلب على شعر هـؤلاء جميعا هذا اللون من الصورة التي سميناها ((الروبوتاج)) على تفاوت في التفاصـيل

1 ـ عبد العالي رزاقي ـ أطفال بورسعيد يهاجرون الى أول ماي ، ص17 .

والجزئيات ، فقد يرتفع بعضهم احيانا بالدلالة الايحائية والتصوير الى مستوى يقربه من الجودة الفنية ويسف بعضهم الاخر الى درجة السرد والنثرية الباردة بحسب تجربة كل شاعر وثقافته ودرجة تمثله لمشكلة الوعي السياسي لديه واختلاف الامزجة وتفاوت في الموهبة والتجربة والثقافة .ولكنهم يلتقون جميعا حول مبدأ واحد ، انه الغضب على السياسة التي وأدت طموحهم الفني وطمست معالم الانطلاقة الفنية في شعرهم وكانت وراء خيبة الامل في نجاح القصيدة باللسان العربي في الجزائر .

نجد شيئا من ذلك في قصائد الشاعرة احلام مستغانمي المتضمنة ديوانها الاول ((على مرفأ الايام)) (1) أو المنشورة في الصحف والمجلات . وبالرغم من محاولة الشاعرة الافادة من قالب الحكاية والقصة قصد توسيع نطاق الصورة لمنح تجربتها قدرا من الحياد والموضوعية كما في قصيدتها ((حكاية)) (2) الآانها وجدت نفسها في النهاية مسوقة الى صخرة انتحارها في قصيدة ((جرح قديم))

ياقصـــتي القديمـة
ياأنت . . يامهزلتي القديمة
جعلتني بغير ما اختيـــاري
أعـود كل مـــرة
لصخرة انتحـــاري (3)

غير ان الشاعرة قد افادت بالفعل في عدد من قصائدها من فضاءات داخلها الفسيحة بالعودة الى زمن الطفولة والغضارة الذى امدها باشراقات الصورة في احتضان عالم الاطفال ومايموج به من احلام وحرية وبراءة وحيوية وتفاؤل بمستقبل زاهر ، ويعد ذلك مصدر الاشعاع في صورها الشعرية حتى حين تأتي هذه الصور في سياق ادانة الساسة كما في قصيدتها ((رسالتين الى أمي من تحت باب دارنا)) (4) .تقول في الرسالة الاولى :

رفضـــتني . .
علام ياأماه ؟ ؟
انكرت وجهي الجديد في اغـــتراب
لعـــــنتني
اغلقت كل بـــاب

1 ـ أحلام مستغانمي ـ على مرفأ الايام ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1972 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 89 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص 23 .
4 ـ عن مطبوعة خاصة " أمسية شعرية" معهد اللغة والادب العربي ، الجزائر ، بتاريخ 7 أفريل 1972 .

علام ياماه زيفت لي الاحلام والطفولة
صيرت مني طفلـة
تبحث عن أمومـة (1)

يضاف الى ذلك ملمح فني آخر قوي يشع في صور احلام مستغانمي ، ويتصل بكونها امرأة شاعرة تحس بهذه الفطرة الانثاوية احساسا يختلف عن احساس الرجل بها ، وهي جريئة في اعلان ذلك الاحساس وزرعه في الصورة كلما اتيحت لها الفرصة ، فتفيدنا الصورة باشراقات جديدة وإيحاءات الانوثة الصافية كما في قولها :

حزينة أيامنـا
كطفلة يتيمة تريد والدين
ذليـلة ايامنـا
كأمرأة تخـون زوجـها
في اليوم مرتيـن
مغـرورة
كفارس ليس له منـازل (2)

واحيانا اخرى تتسع دائرة الايحاء في الصورة حتى تصير نموذجا عاما يعبر عن الرغبة المعلنة في التحرر من القيود وتخطي الحدود

وأني سأمضـي
لاعماق بحر بدون قـرار
احطم عاجية الشـهريـار
احـرر من قبضته الجـوارى
لعلي ياموطني رغم قـهرك
اعود بلؤلؤة من بحـارى
لاني صرخت أريد الحـياة (3)

وقد انتهت احلام مستغانمي في تجربتها الشعرية هذه الى قريب ممّا انتهى اليه الشاعر رزاقي ايضا ، فقد ترك كل منهما ميدان الشعر الحر الى الدراسات الجامعية او الى الكتابة في الصحافة . وربما هجر شعر النظم والتفعيلة الى الشعر المنثور كما فعلت احلام مستغانمي في ديوانها الاخير ((الكتابة في لحظة عرى)) . وهو المصير

---

1 ـ أحلام مستغانمي ـ على مرفأ الايام ـ ص 78 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 87 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص 17 ، 18 ،

نفسه الذى آل اليه كثير من الشعراء في الجزائر وبخاصة الشعراء الشباب منذ الشاعر باوية الى اليوم . الامر الذى يدعو الى التساؤل عما اذا كانت تجربة الشعر العربي الرصين غير متأصلة ولم تتمكن جذورها بعد في تربة الجزائر الى حد جعل الشاعر عندنا ما ان يظهر في الساحة حتى يعصف به شعور بالرغبة في التوارى والانسحاب خجلا من جمهوره المتواضع فتخبو جذوة الشعر في نفسه سريعا . وكأن مجتمعنا في الجزائر خاصة لم تتهيأ له اسباب الثقافة الروحية العميقة والتمكين الثقافي الراسخ الذى يجعل من الشعر أحد مرافئ الروح لامحيد عنه ولا يستغنى عن وجوده كالهواء والغذاء فتلك منزلة لم نبلغها بعد في نظرى وذلك أكبر مثبط لعزيمة الشعراء عندنا .

وقد لانعدم في ديوان الشاعر الاخر حمرى بحرى الذى سماه ((ماذنب المسمار ياخشبة)) بعض ومضات الصورة الشعرية التي تعود اساسا الى انفعال فطرى بالاشياء يذكرنا بخيال الرومانسيين الاوائل في استلهام عالم الطبيعة البكر ، او يذكرنا باسطورة الانسان البدائي في معانقته روح الاشياء ضمن وحدة شعورية نادرة ، يقول حمرى بحرى في مقطع شعرى لعله نادر المثال في شعره وهو من تفعيلة الرجز :

تفجر الغصن حمامات
وشدني الحنين عشبة لنبعها
راودتها عن حلمها
حاصرني النخيل
وصوتها الجميل
تلملم الفجر عصافيرا تحط في يدى
قبلتها ... (1)

فالصورة هنا قد افلتت من ذاكرة الحلم اومن زمن الطفولة مقترنة بفضاءات الريف النقية ، واحساس رومانسي بالاشياء ، كما في صورة (عصافير تحط على راحة اليد) فهي مرتبطة باحلام طفولتنا الاولى حين نرى الطيور فتراودنا الرغبة في الطيران وممارسة الحرية بغير حدود ، وربما دفعنا هذا الاحساس الى ملاحقة تلك الطيور في الواقع بشغف ، وربما حلمنا ذات مرة بأننا كنا نقبض عليها او نطير خلفها بوصف ذلك تصعيدا جزئيا للحلم القديم في نفوسنا أعني ((حلم الطيران)) . وما الفجر في ذلك السياق سوى اعلان عن ميلاد وعينا بالعالم مقترنا بصورة فذة من صور الطبيعة أعني صورة امتزاج النور بالظلمة عند يقظة الطبيعة والكائنات من هجعتها ، وهي ايضا صورة امتزاج الحلم بالحقيقة او انكشاف الحلم عن روعة الحقيقة . فالشاعر بحرى حين ينحو هذا النحو الرومانسي الحالم تلتمع صوره الشعرية وتومض فتذكرنا بصور باوية عن الريف الجزائرى

1 ـ حمرى بحرى ـ ماذنب المسمار ياخشبة ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص 18 .

بـالجنوب وفضاءاته الرحبة واجوائه العبقة

أنا وشمك الطالع الآن في سعف النخل طير حمام
عرجـون حب (1)

لكن مثل هذه الصور تأتي نادرا في شعر بحري فتومض وسط ركام من الخطابـة السياسية والتبرير النثري والاقحام الايديولوجي ، وهو حين يحاول الجمع بين ذلك كله في شعره تعوزه الاصالة الفنية ، والنفس الطويل الذي يحفظ الانسجام فتتفكك التجربة ويخبو الانفعال وتتحدر الصورة عندئذ فتتدني الى ذلك المستوى النثري الذي يحصل عند كثير من شعرائنا الشباب كما حصل لشاعرنا في قصائد عدة مثل ((ياأحجار الماس)) (2) و ((عرس فيل)) (3) ، و ((سعيدة)) (4) و ((اتهامات جديرة بالتفكير)) (5) و ((أمي تنسج خيط النور)) (6) . وغيرها ، وفي الاولى يقول الشاعر من تفعيلة المحدث ((فعلن))

هـذا زمـن القمع
السـاحـات التفت حولي
منشـورا سـريا
والشوك على قـلبي
قـلبي مـدن تحـرق
والنـهر حـزين
جف الحـلم على كفي
من يقـتل هذا النبع ...؟
فالجرح النابض يسكن قلب السكين
اثقب كلمـاتي
تعرف سرّ الهمّ
اغمض عينـيك
تراني وردا يقطـر دم . (كذا)
دخـن ..
دخـن ..
دخـن يامسكين .
فقد الناس الناس

---

1 ـ حمري بحري ـ ماذنب المسمار ياخشبة ـ ص 23 .
2 ـ 3 ـ 4 ـ 5 ـ 6 ـ حمري بحري ـ المصدر نفسه ، راجع على التوالي صفحات : 27 ، 41 ، 47 ، 67 ، 97 .

ياأحجـــار المـاس
من خبأ حلم ((الاوراس))
دخـــن ..
دخـــن ..
دخـــن .. (1)

وهكذا ، بينما تبدو الصورة على وشك ان تتشكل في مقدمة الابيات اذا بوعي الشاعر يتدخل بقوة في أفعال الامر ليوقف نموها وتدفقها التلقائي اللاوعي فتتمزق الصـــورة وترتد الى نوع من التعليل العقلاني المقحم ثم تتلاشى في ((الناس)) و ((احجار الماس)) و ((الاوراس)) . وبذلك تتأكد أهمية ان يلجم الشاعر وعيه ماأمكن فلا يسمح له بالظهور في القصيدة الا ضمنيا وبالقدر الذى يتيح تماسك التجربة حسب(2) فيترك المجال مفتوحا أمام الشعور الذى تنبع منه الصورة وتنمو مؤيدة بمنطق العاطفـــة الحانية وطاقة الخيال المبدعة .

IV

ولعل هذا العيب الفني في الصورة هو في شعر أحمد حمدى اكثر ظهوراً وأبلــغ ضررا . وان من يمعن النظر في دواوين الشاعر الثلاثة: ((انفجارات)) (3) و ((قائمة المغضوب عليهم)) (4) ، و ((تحرير مالا يحرر)) (5) يتأكد له كيف يتعسف صاحـــبها المعاني إعتسافا ويغتصب الصورة اغتصابا لان الذى يشغل الشاعر ـ كما يبدو لي ـ هو البحث عن الدهشة ، بل الصدمة من كل سبيل فيقع عليها من اسوا سبيل ، سبيل الافتعال والتهويل والاحالة والاقتباس المبتور فيكبو الخيال من جراء ذلك وتركد الصورة ويبرد الانفعال تاركا فراغا لايعوض في العاطفة ، يتأكد هذا من أول قصيدة في ديوان ((انفجارات)) ، يقول فيها :

طالما سافرت في ليل صيف
يرقص اللحـــن

1 ـ الحمرى بحرى ـ ماذنب المسمار ياخشبة ـ ص 28 ، 29 .
2 ـ راجع : ايليا الحاوى " الصورة بين الشعر القديم والمعاصر ، الاداب ، عدد 2 فبراير 1960 ، ص 53 .
3 ـ أحمد حمدى ـ انفجرات ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1977 .
4 ـ أحمد حمدى ـ قائمة المغضوب عليهم ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 .
5 ـ أحمد حمدى ـ تحرير مالا يحرر ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985 .

على خطـوى المخـاطـي
وأنغامـي حزيـنـه
صـدئ الـرعـب
وغـام اللـيـل
كدست فواتير المـآسـي
فـوق جفني .

فأي لحن هذا الذي يرقص على خطو مخاطي ؟ واية حقيقة شعورية او عقلية يمكن ان نحس بها اونجدها في هذا الخطو المخاطي غير حقيقة افتعال الصورة والمبالغة في الاغرابة ومثل ذلك ايضا يصدق على قوله ((صدئ الرعب)) فقد عاشت أجيال الشعر العربي وهي تجتاز الفلوات الموحشة دون ان ينقل عنهم مثل هذا التهويل، فاذا بلغنا قوله: (كدست فواتير المآسي فوق جفني) ادركنا حقيقة افتعال المواقف والبحث عن الصدمة دون جدوى ، فالعاطفة الانسانية لا تعرف حقيقة هذه الفواتير المكدسة على الجفن ، وهي لا تنطق بلغة المكاتب الرسمية على كل حال ، وهي لا تكترث لهذا التكديس والانبهار الشكلي . فان للعاطفة منطقها الخاص ولغتها الخاصة التي تنبع من الفيض ومن التلقائية الشعورية . وفي مقطع لاحق يرد قوله :

آه .. عيناي السيك
منذ ان قشرت خوفي
وركبت القدر المحموم
في ليـلي
عرفت الحب
أطـفالا
وأقواس قزح (1)

لقد دفع حب المبالغة والتهويل بالشاعر الى ان يتصور خوفه جبالا مؤلفة من طبقات يركب بعضها بعضا وكان مسجونا بجوفها محروما من الحب كل ذلك من اجل ان يقنعنا بعبارته : ((قشرت خوفي)) ، وعلى هذا الاساس ندرك مبلغ الاحالة والتمحل في ابتغاء الصورة . وقد يبدو اغتصاب الصورة من خلال تناقض واضح في بنيتها ، كما في قوله من قصيدة ((تحدى)) (2)

على حبها قد بكيت كثيرا

1 ـ أحمد حمدى ـ انفجارات ـ ص 5 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 21 .

على حبـــــها
راح عمــرى حــزيـــــنا
تحجــرت الذكريـــــات
وكانت لعيني رمـــوش
ودنـــــياى
كانت سماء بلا سحـــب
وليال مطــيره

ثمة اضطراب واسفاف في البيت الثاني والثالث وخلل في البيت الخامس ثم تهاوت الصورة في البيت الاخير الذى ينقض به الشاعر صورة البيت السابق فيلغي بذلك وحدة الشعور ويكشف عن تجميع ملفق لعناصر الصورة دونما توجيه من العاطفة . لقد وجـد حمدى في شعر السياب ان ((المطر)) يرد دائما في سياق يبعث على الحزن فتوهم ان ((الليالي المطيرة)) تؤدى هذا الايحاء وفاته ان رمز السياب الاكبر ((المطـر)) انما يفضح به قوى الاستغلال البشعة لعرق الانسان وهبات الطبيعة أو أنه رمـــز للثورة والتمرد على الواقع، فالحزن الكائن في مطر السياب يؤول الى ان غلاله ذاهبة الى من لا يستحقها لا محالة ، وليس حزنا لاجل المطر نفسه ، فالمطر رمز كوني عميـق الدلالة (1) ولا شك في انه من حق الشاعر ان يبحث عن الصدمة الفنية من أجل ان يخترق بها كثافة الاحساس الراكد في الواقع المتبلد ، ويحطم قشرة الالف والعـادة بشرط ان يتم له ذلك في حدود الانسجام العاطفي ووحدة الرؤية .

هذا التناقض في بنية الصورة ـ اذن ـ يكون اثرا لمطالعات الشاعر غير المتمثلة تمثلا فنيا كاملا ، كما يكون اثرا لاقتباساته الكثيرة المبتورة عن سياقها الوجداني ، لا سيما اقتباسه من شعر السياب ، فتنشأ عندئذ مشكلة الغموض كما في قصيدته ((تائه في مملكة القلق)) (2) حيث يردد حمدى بعض عبارات السياب عن تجربته في الغربة والضياع المتضمنة قصيدة ((غريب على الخليج)) وقصيدة ((رحل النهار)) لكن دون الظفـــر بالتجربة نفسها ، بل هو يتأثر أيضا ببعض نماذج الشعر الجزائرى الذى أنشأه زملاؤه انفسهم كما في قوله

تنهض ساحة الشهداء واقفة على قلب المدينة
ترتمي حول الشوارع آهــة المتزاحـــمـين
عــلى البطالة والمخابز (3)

---

1 ـ عثمان حشلاف ـ التراث والتجديد في شعر السياب ـ ص 106، 107 .
2 ـ أحمد حمدى انفجارات ـ ص 13 .
3 ـ أحمد حمدى ـ تحرير مالا يحرر ـ ص 47 .

فهذا يكاد يكون تكرارالقول رزاقي السالف الذكر :

وقولي لمن يتسكع من ساحة الشهداء
لاول مـــساى
قرانا كبـــيرة . . .

وخارج هذا الاطار من الاقتباس والتأثر لا يكاد شعر حمدى ينهض الى مستوى الصورة الفنية المشعة الا نادرا جدا ، من ذلك هذا المقطع الشعرى الشارد في ديوانه تحرير مالا يحرر . ويبدو من عنوان القصيدة ((الاصنام)) ، وهي مؤلفة من مقطعين ان الشاعر نظمها اثر زلزال شلف العنيف يقول :

كانت الساعة الواحــــدة
عندما رقصت في الحديقة اشجارها
والسماء اكفــــهرت
وخــرت من المـــنزل
الشرفـــة الواقــــيه
رقصت رقصـة قاتـــله
لا تقـــل
كانت الارض مجنونـــة
والجـبال التي رجرجـت
والطريق التي انفجــرت
تقف الان شـــاهـدة
في الظـروف الوحـــيدة
لا تقـــل ، بالبسـاطـة
((اخرجت الارض اثقالها)) (1)

فالصورة هنا كشفت عن غضب الطبيعة المفاجئ وتصرفها اللامعقول وفق منطق الانسان الذى تعود منها عطاء غير ممنون ، ولذلك امتد بالصورة خيال الشاعر واترعها وجدانه حتى استوفت كمالها وجمالها ، فأشجار الحديقة ، والمنزل والارض والجبال والطريـق كانت كلها شاهدة على تلك اللحظة المروعة فخرت ورقصت كما لو كانت تؤدى صلاة او طقسا تعبديا مقدسا ، من طقوس هذا الكون الخالد على ايقاع ذلك الزلزال العنيف . وكانت السماء ايضا شاهدة بعبوسها ، السماء هنا مرآة النفس البشرية يقرأ فيها الانسان طالعه

---

1 ــ أحمد حمدى ــ تحرير مالا يحرر ــ ص 63 .

من سعد ونحس، ولكن اين مكانه في هذا الطقس التعبدي الغريب ، هنا تكمـــن المفارقة التي صنعت الصورة الفنية ورفعت درجة الايحاء فيها . فالحديقة عندما رقصت اشجارها فعلت ذلك دون عناء لانها لاتملك غير ذلك ولانها ايضا ابنة الطبيعة المطيعة لامها ، أما المنزل الذي بناه الانسان ليحتمي به من هذه الطبيعة فعندما اراد ان يرقص هو الاخر على ايقاعها صار قبرا على من فيه وهنا وقعت الكارثة ، الايحاء يتضمن معنى (من يريد مخالفة سنن الطبيعة تعاقبه الطبيعة) ، ولذلك لم يقبل عقل الشاعر التعليل الديني الذي يجمع او يسوي بين الاحياء والاشياء في مصير واحد

لا تقل بالبساطـــــة
اخرجت الارض اثقالـــها

فالصورة هنا يعتريها شيء من الذهول الفني الذي هو نتيجة ذهول عقل الشاعر امام الزلزال غير المنتظر مما سمح بانسياب المشاعر الحية حرة طليقة في غفلة مـــن رقابة العقل فأنتج لاوعية هذه الصورة الموفقة . وهنا نقول مع كثير من دارسي الشعر ان الصورة الشعرية تنبع من ظلام اللاوعي (1) . وآية ذلك انه عندما أخذ الشاعـــر يسترجع وعيه تماما بالحادثة وفارقه الذهول راح يبحث في عقله عن تعليل لها فاختفت الصورة او انطفأت وغاب الايحاء عنها بتأثير التكرار والنثرية

انها مزقت في (الـحـــقيقة)
أوصالـــــها
ودكت مبانيها
دكة واحـــدة
كانت الساعـــة الواحـــدة . .
. . . .

ومثل هذا الاضطراب في الصورة الشعرية نجده ايضا في شعر عمر ازراج ، بل لعل الصورة عنده ترددت في مزيد من الغرابة الشكلية والضحالة والغموض الذي يتولد احيانا عن ضحالة الاعماق وانحسار الرؤية او انسدادها ، واحيانا اخرى يتولد عن هذا الاقتباس

---

1 ـ راجع : عز الدين اسماعيل ـ التفسير النفسي للادب ـ دار العودة ، بيروت ، دون تاريخ ، ص 98، ص 110 .

المبتورعن سياقه ، لان الشاعر حينئذ يكون منبهرا بتجربة شاعر او شعراء آخرين لهم وجود فني متمايز يود الشاعر ازراج لو يتمثل تجربتهم في شعره او يكون اياها فيسرع الخطا نحوها ويحث خياله اليها دون مراعاة فارق التجربة والمعاناة والمكان والزمان والمستوى الثقافي فيقع في شعره على مايخيل اليه انه يشبهها فنيا واصالة في حين لم يحصل هو الاعلى اصداء مشوشة من تلك التجربة .

من هذه التجارب الفنية الاصيلة في الشعر العربي المعاصر تجربة الغربة والحنين في شعر محمود درويش، وهي مؤسسة على انفعال حقيقي ومعاناة صادقة وقد منحها ايقاع درويش الصافي ولغته المكتنزة مستوى من النضج والكمال جعلها مصيدة لكثير من الشعراء الضعاف ، ومن هؤلاء عمر ازراج ومحمد زتيلي . والمتأمل في دواوين ازراج الثلاثة ((وحرسني الظل))[1] و ((الجميلة تقتل الوحش)) (2) ثم ((العودة الى تيزى راشد)) (3) يتبين له ذلك .

في قصيدة ((تيزى رشيد)) (4) نجد اصداء من هذا التأثر المبهور فاقد الروح والصورة معا ، يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن عودته الى قريته ((تيزى - راشد)) او رشيد مسقط رأسه بالريف الجزائرى بعدما تركها في سن الصبا او ميعة الشباب طالبا للعلم والرزق فاذا هي كما يلي :

دخلت الى حوضها دهشة محرقـــــة
لدى القرى . والحقيبة مثقلة بالاغاني الجريحـــة
تساءلت: فارتد صوتي غريبا بدون عـــيـــون
على النعش ، ابصرت أمس الطفولة اسود اســـود
ولكنني جئت عيـــنيك . بيـــتي
على الرمش . اقسمت ان اغسل الروح والشجر المتعبا

ففيم كل هذا التهويل والاغراب والتنكير والسويداء ، ونحن نعلم ان قرية الشاعر آمنة مطمئنة في وطنه الجزائر المستقلة ، ولم ينقطع الشاعر عن زيارتها اسبوعا واحدا فيما نعلم ، فما سر (الدهشة المحرقة، والحقيبة المثقلة بالاغاني الجريحة) والتساؤل الميؤوس في البيت الثالث والرابع ، والروح المدنسة والشجر المنهوك في البيت الاخير ؟ هل هو الرغبة في مجرد اقتناص أصداء واهية من تجربة حقيقية ممتلئة في اطار غير اطار شاعرنا وبيئة غير بيئته ؟ ففقدت الصورة نتيجة ذلك الادعاء المزيف كل حيوية وانفعال

1 — أزراج عمر — وحرسني الظل — الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1976 .
2 — أزراج عمر — الجميلة تقتل الوحش — الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دون تاريخ .
3 — أزراج عمر — العودة الى تيزى رشيد — طبعة لافوميك ، الجزائر ، 1985 .
4 — أزراج عمر — وحرسني الظل — ص 45 .

صادقين ، وربما صارت توحي في ذلك السياق الغريب بخلاف ماكان يريده الشاعر (اقسمت ان اغسل الروح والشجر المتعب ،غسلت مراتي يديك بمطر الندم) . ولقد كان هذا المعنى ممكنا في عهد الاحتلال الاستيطاني الفرنسي . أما معركتنا في الجزائر بعد الاستقلال فتنحو نحوا آخر من تصعيد الصراع مع النفس ، مع الانا ، انه صراع الذات في تنكرها لارثها الخاص وليس صراعا مع الخائن كما توحي بذلك ابيات ازراج . ومعظم شعره من هذا النوع الذى لا يستقيم الايحاء فيه الا على اساس افتراض ان قائله يعاني حالة اغتصاب الوطن وتشرد الاهل وضياع الهوية ، تتقاذفه فنادق العالم وتتكره اوجه الغرباء :

ويحرسني الظل
هل تشرب الشاى بعد قليل ؟
ويخرج عصمان ، يدخل عصمان
هل ترحل الليلة القادمة ؟
ويخرج عصمان ، يدخل ، يجلس ، قل ماتريد (1)

وتلك تجربة شاعر اخر لم يتمثلها ازراج ، قد يكون فلسطينيا او لبنانيا او حتى جزائريا عاش في النصف الاول من هذا القرن ولكنها ليست تجربة ازراج الشاب الذي لم تتفتح موهبته الشعرية الا في ظل الاستقلال على كل حال وان بدا لابسا ثوبها المعار .

وكان من نتائج هذا التأثر العاطل والجنوح المريب الى تقمص شخصية الشاعر الاخر ان غابت ملامح الواقع الجزائرى في الصورة الشعرية ، أعني الواقع النفسي والنضالي والحضارى الجاد عند كثير من هؤلاء الشعراء الشباب ، وواقع الطموح أيضا ، وقامت مكانها صور من الحيرة الغريبة المتأرجحة والمصطنعة ، والا فمامعنى هذا الكلام .

متى تجلس الريح جنبي لاعرف شكل السماء ؟ (2)

وقد حاول ازراج في بعض قصائده بعد ذلك ان يخرج من هذه الدوامة المقفلة فوقع تحت تأثير مايمكن ان نسميه ((الحلم الصوفي)) الذى تلتمع فيه الصورة التماعة يائسة ثم تغيب في ظلام التعقيد والغموض ، وتضمحل تحت ركامه كما في قصيدة ((الحلزون)) ومعظم قصائد ديوانه ((الجميلة تقتل الوحش)) . يقول في هذه القصيدة الاولى (3)

لأن هذا النهر رقصة الزمان

1 ــ أزراج عمر ــ وحرسني الظل ــ ص 51 .
2 ــ المصدر نفسه ، ص 97 .
3 ــ أزراج عمر ــ الجميلة تقتل الوحش ــ ص 83 .

برعم من رماد يأسه فخاصر المـــــكان
هاهو يأتي . . وردة الســـــبيل
يمنحـــها اســـاور النـــــدى
يسكنها صوت المزامير ، يحول الحصى خواتم
لتدخل مدينة الحـــلم
قال وغنى مستجـــيرا غيـمة المصادفـــة
ياراحـــلة
تشابـكي . . تقاتـــلي . . تساقـطي
مثل الخـيول والسـيوف والفرســـان
والريح اثر الريـــح
تسوق وهم القلب ، يايمامـــة الـــزبـد
تمرى الغزالة الصغيرة
تعدو وراء الريـــــح ....
....

وهكذا نستطيع ان نستمر في قراءة ابيات القصيدة ما شئنا دون ان نعثر فيها على مايعيننا على توجيه صورها وتحديد رموزها وكأن القصيدة لاتستند الى اية معاناة صادقة يمكنها ان تحل في شكل ، فتظل جميع ابياتها تدور في دوامة لاقرار لـــها يمسكها وكأنها غير موجهة بمنطق الحدس الشعورى الداخلي الذى يقيد الصـــورة ويجعلها ممكنة الفهم ، بل ممكنة حتى بـــعد إعمال الخيال حتى نتصور شيئا مـــا او احساسا ما ، بحيث ينظمها في سلك صور اخرى تتكامل واياها في القصيدة لتفصح مجتمعة عن تجربة حية ممكنة ايضا في الذهن والوجدان (1) .

وقد تأتي الصورة عند الشاعر الاخر سليمان جوادى في احسن حال على هذا النحو الذى تمثله قصيدته ((يوميات متسكع محظوظ)) (2) .

تسكعت حـــينا من الدهـــر
حتى غدوت أسمى ، دخان القطار
تقـيأت بالرغـم مني شموخــــي
تقـيأت بالرغم مـــني افتخـــارى
تعـــذبت . .
غـامـرت . .

1 ـ راجع : عز الدين اسماعيل ـ التفسير النفسي للادب ـ ص 108 ، 109 .
2 ـ سليمان جوادى ـ يوميات متسكع محظوظ ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص 57 .

مزقت نفسي
وعلقتها فوق ألف جدار
منعت من الضحك المشمئز
منعت من الضحك المستعار
تكلمت :
أيقنت ان هرائي
صهيل حصان
نهيق حمار

فالقصيدة عند هذا الشاعر خليط عجيب من الفاظ اللغة المتراكمة مكدسة في غير تمثل ولا احتياط وتؤول الى ذكريات وافكار واحاسيس متباينة وربما متناقضة ايضا ولا تخضع لا ى انتقاء بل ربما كان انتقاؤها الوحيد الذى يجمعها ان توحي بصورة من الفوضى المطلقة ضمن ايقاع رتيب يسيطر على كل ماعداه :

تبرعمت جرحا
تفتحت شوكا
تفجرت ثأرا
بمائي ونارى
تكافأ عندى . حياتي وموتي
تساوى لدى . شموخي وعارى
تسكعت ، غربت ، شرقت ، يمنت ، يسرت
وفقت في الاختيار (1)

على ان لهذا الشعر ايضا صفة اساسية سائدة ، انها نغمة السخط الجارف عبر هذا الاطار العروضي الطاغي على كل ماعداه من الصور حتى يكاد القارئ يحس بأن الشاعر يرغب في انشاء موسيقى خالصة من اصوات اللغة دونما محتوى حقيقي من الصورة او التشكيل ، وهو ماجعله قبلة الملحنين والمغنين بالجزائر (2) .

وليس كل شعر هذه ميزته هو بالضرورة شعر جيد ، فالتماوج الموسيقي الناتج عن تكرار الفاظ بعينها او ترديد قوالب مفرغة من محتواها الحقيقي ومسطحة المعنى قد يكون ، كما يقول دى . لويس ، أشبه شيء ((بنمو الاعشاب المائية التي تعيش في جداول

1 ــ سليمان جوادى ــ يوميات متسكع محظوظ ــ ص 61 .
2 ــ راجع : عثمان حشلاف " النغم الضائع في يوميات متسكع محظوظ " ، صحيفة أضواء الجزائر ، بتاريخ 09 و 16 مارس 1985 .

وموجات الالحان وعندما نبعدها عن عناصرها تفقد لونها وجمالها وتدفقها الحيوي ، وقد تبدو رقيقة على الورق الا انها مسطحة وغير هامة)) (1) . بل ان الصورة الشعرية تتردى احيانا في شعر جوادى الى ماهو ابعد من النثرية والتكرار فتنحدر الى مستوى شاع في عصر الانحطاط الادبي اعني نظام الاحجية كما في قوله :

الربّ الثائر يرقد فوق الساعة فوق العام
فـوق الاعوام
ينتقل بين الســين وبين اللام
والميم الاسود ترفضه الاحــلام
ينفيه الشك وينفيه الحـــكام (2)

وقد يبدو لبعض الدارسين ان مثل هذا الشعر من نوع((السهل الممتنــع)) مأخوذين في ذلك بفكرة النثر في القصيدة ، وعجاجة ((الثورة العارمة والصيحة الساخطة)) فيها ((فهي بسيطةساذجة ، لاتكاد معانيها تعسرعلى أى قارئ ، ودلالاتها تطفح على السطح دونما يحتاج (كذا) المتلقي الى اجهاد فكره)) (3) . ولا ادرى كيـــف يسوغ في منطق الفن ان يستشهد دارس الشعر بهذه الجمل مثلا . .

صديق صديقي يساوى صديقي . .
عدو عدوى . .
يساوى صديقي
الى آخـــر الكذبة المنطقـية

ثم يعد ذلك شعرا ويزعم ان دراسته تقول شيئا عن ((النص الادبي بداخـــله لا بخارجه)) (4) .

1 ـ سي . دي . لويس ـ الصورة الشعرية ، ص 54 .
2 ـ سليمان جوادى ـ يوميات متسكع محظوظ ، ص 17 .
3 ـ شايف عكاشة ـ مدخل الى عالم الشعر المعاصر في الجزائر ـ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1988 ، ص 72 .
4 ـ المرجع نفسه ، ص 75 .

ولعلنا حين نصل الى الشاعر مصطفى الغماري نكون على جانب كبير من الحيطة والحذر لاقتناعنا أننا في شعره امام نوع خاص من التجارب الشعرية ومن التصوير الشعري ايضا . لا لان الغماري أصرّ على ان يتحدى عصرنا المعقد جدا بهذا الشكل الشعري التليد حسب، في وقت عرفت فيه القصيدة العربية اشكالا اخرى لاتعد من التجديد والتجريب فاقت التوقع ، بل لكونه ايضا قد ادمن على دراسة هذا الشعر العربي القديم حتى واتته اداته وفاض معين الشعر في نفسه فاندفع كالسيل على لسانه يلقي بالدواوين واحد تلو الاخر حتى بلغت عشرا او تزيد في سن لم يكد الشاعر يتجاوز فيه عمر الشباب الى الكهولة بعد ، وهو ماجعل احد اساتذتنا يعد قصائده تلك((يوميات)) (1) بل أكد الشاعر نفسه هذا القول في تقديمه احد دواوينه(2) . مما يجعل المجموعة الشعرية الواحدة قصيدة واحدة ، بل اكاد اقول يجعل مجاميعه كلها قصيدة واحدة متصلة الاجزاء والموضوع مختلفة البحور والقوافي . وقد كدت امثله بالشاعر عبد الرحمن شكري في سرعة انجازه شعره واحكامه الغلق على نفسه ، لولا انني وجدت الاستاذ سعد الله يقرنه الى سليمان العيسي . وقد اشار في كلمته المركزة التي كتبها مقدمة لديوان الشاعر ((ألم وثورة)) (3) . اشار الى مايمكن ان يعد بحق مفتاح الولوج الى تجربة مصطفى الغماري ، ودراسة صوره عندما ذكر نوع تكوينه العلمي الذي تسوده المحافظة الدينية ، ومعاناته رعب الثورة التحريرية المسلحة في صباه بالريف الجزائري((وكان مسقط رأسه بالذات يحيض نمطين من الحياة يبدوان متناقضين ، فمن جهة هناك تقشف الى درجة الفقر وزهد الى درجة التصوف ، ومن جهة اخرى هناك ثورة على الظلم وطموح الى حياة افضل ، فكان شعر الغماري يمثل هذين النمطين معا)) (4) . وليس هذا معيارا نقديا من خارج النص ، فقد رأينا فيما اثبتناه عن د ي . لويس في صدر هذا الفصل مالاحداث المرحلة الاولى في طفولة الشاعر من اهمية خاصة في تشكل مجمل التجربة الفنية في شعره وصياغة صوره وفضاءاتها النفسية .

ولا شك عندي ، في ان الشعر الذي يمثل تجربة الغماري الفنية هو ذاك الذي لم يرتبط بظرف مخصوص طارئ او بشخص محدد فان . اذ ان الشاعر قد حصل له شئ من

---

1 ـ ابو القاسم سعد الله ـ تجارب في الادب والرحلة ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 ، ص 147 .

2 ـ مصطفى محمد الغماري ـ أسرار الغربة ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1977 ، المقدمة ، ص 6 .

3 ـ ابو القاسم سعد الله ـ تجارب في الادب والرحلة ـ ص 145 .

4 ـ المرجع نفسه ، ص 146 .

ذلك في بعض دواوينه ، مثل ((خضراء تشرق من طهران)) (1) و ((لن يقتلوك)) (2) و ((عرس في مأتم الحجاج)) (3) أما باقي دواوين الشاعر فيمكن ان تثبت للنقد — فيما ارى — وهي التي نخصها بدراستنا .

في ديوان ((اسرار الغربة)) تبدو لنا تجربة الغماري الشعرية وكأنها تربض في الفضاء الاسلامي اللانهائي الذى يومئ الى الماضي بأكثر مما يرتبط بالحاضر ، وتتنفس الصورة في اجواء عبقة من فن المنمنمات الاسلامية الحالمة التي تعكس بصدق الروح الاسلامية الموحدة المؤمنة المطمئنة الى قضائها وقدرها في شبه تصوف ، وتقشف ، منغلق على الذات يقتات من ألم لذيذ ، تصاحبه عاطفة اعتداد واعتزاز من نوع خاص . نجد هذا في اغلب قصائد الديوان ، كما في قصيدته ((هيلانة)) (4) التي ذكر الشاعر أنها اسطورة باكستانية اسلامية ، يقول في مطلعها :

يلوك الحزن أشواقي . . يئن اليأس والضجر
يطوحني كما الآمال في جنبي . . فتنتحر
فيدميها اللهيب المرّ . يدميها . فتنتشر
بعيد عنك هيلانا . . فلا ناى ولا وتر
ولا أمل يبرعم فيه . . يزهو . . يحلم الزهر
ولا ذكرى تعاودني . . هل يحلو لي السمر ؟

نجد في هذا المقطع الشعرى ان الاشياء تتصرف داخل الصورة تصرفا غير عادى كما هي الحال في الفن بعامة ، غير ان شاعرنا يبالغ في قطع صلتها بالواقع حين ينزل المعاني المجردة كالحزن ، واليأس ، والضجر ، والامال ، منزلة المحسوسات ثم ينسب اليها افعالا وأوصافا وملامح ترهق ذهن القارئ بالبحث والتأويل قبل ان يعثر لها على صورة تتشكل ملامحها في مخيلته ، فنحن لا نتحسس على اى صورة يلوك الحزن أشواق الشاعر ويمضغها ، اذ ان الحزن والاشواق كلاهما معنوى ولا ندرى كيف يئن اليأس والضجر ، فنحن نقبل ان يئن الصخر والشجر لانهما من المحسوسات اما انين اليأس والضجر فلا نعثر له على صورة في مخيلتنا لانهما من المجردات ، وكذلك صور انتحار الامال ، واللهيب المر ، ومثيلاتها . فالشاعر هنا — كما في سائر شعره ، يبني مجازا على مجاز ويتعسر في اغرابه صورة من صورة على نحو قريب مما كان يفعل ابوتمام قديما ، ولتوضيح ذلك نجرى هذه التجربة ونتأمل جيدا تفاصيل المشهد
(الحزن يلوك اشواق الشاعر ويمضغها بل هو يطوح به فيسقطه أرضا فيئن اليأس

1 — مصطفى محمد الغمارى — خضراء تشرق من طهران — مطبعة البعث ، قسنطينة ، 1980 .
2 — مصطفى محمد الغمارى — لن يقتلوك — مطبعة البعث ، قسنطينة ، 1980 .
3 — مصطفى محمد الغمارى — عرس في مأتم الحجاج — الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 .
4 — مصطفى محمد الغمارى — أسرار الغربة — ص 13 .

والضجر من هذا السقوط فتقرر الامال ان تنتحر طريحة الى جنبه دامية قد أدماها اللهيب المر فتنتثر تلك الدماء وتتسع دائرتها الحمراء المروعة لتخزن منها بعد ذلك ((هيلانا)) العظيمة ((تلك القوة الذاتية التي تكمن في اعماق العقيدة الاسلامية)) (1) لتواجه كل التحديات ، لكنها تخزن كاسفة بلا جوق او موسيقى او حتى أمل حقيقي في بعث حياة من شأنها ان تنبت البراعم الفتية فهذا اذن مجرد حلم يحلمه الزهر حلم باهت خافت لا يصل حتى الى درجة الذكرى المبهجة وبذلك تبرد جذوة الحياة في نفسه بانتقاء حلاوة العيش وأنس المسامرة)

هذا هو المشهد وقد عريناه بكل تفاصيله لنعاين مادته الاولى التي ينسج منها الشاعر ويؤلف منها صوره ، وهي مجاز بني على مجاز حتى اذا استوى من ذلك النسيج مشهد كالذى سبق بدا للقارئ المجدّ مشهدا حلما ، قد يكون بديع التصاوير محكم الهندسة ، متناغم الايقاع لكنه لا يتحسس القارئ أثره في الواقع المعيش او على الاصح تفتقر الى صوره الاقناع فلا ينفعل لها القارئ مالم يكن مهيأ بصفة خاصة لتلقي هذا الاحساس اذ لا يجد في وجدانه المعاصر الفني بخبرته اليومية في الحياة مايربطه به مباشرة فكأنه عندئذ امام لوحة منمقة من فن المنمنمات الاسلامية التي تتناظر فيها الاشكال والالوان ، وتتقاطع الخطوط والاشارات وتتضام في وئام صامتة كأنها حلم ابدى ولكن دون تشكل الابعاد والخلفيات والحجوم . وهذا المقطع الثاني يقوى هذا الاتجاه :

بعيد عنك .. راحلتي تجوب المليل والسفرا
تآكل خطوها في الغربة السوداء .. واندثرا
بعيد عنك .. لانايافيسعدني ، ولا وترا
تماوت كرمه الصوفي في الاعماق وازدهرا
يفجر صمت أبعادى .. فتحيا .. تنتشي سحرا
وينساب الضحى النشوان في ودلني مدى عطرا (2)

فهذه المواد والصور التي تضمها اللوحة على اختلافها وتباينها ليس الهدف من جمعها على ذلك النحو ان تفيد التعبير عن تجربة حاضرة وأزلية في الذهن او ان تعرث في عمق المعاصرة ، بل هدفها ان تؤدى ايحاءاتها في انفسها بوصفها وحدات مستقلة منسجمة مبتسمة تحدق من مواقعها الثابتة دون ان تستفز وجداننا او تخاطب عواطفنا ، فصورة الراحلة التي تجوب المليل والسفر قائمة بذاتها قد نعيها بعقولنا ولكن ليس في سياقها مايدل على اننا معنيون بها على نحو خاص ، هو ذاك الذى قصده الشاعر دون

---

1 - مصطفى محمد الغماري - أسرار الغربة - ص 13 . والصواب انها أسطورة يونانية قديمة كما ذكر طه حسين في ترجمته مسرحية الكاتب الفرنسي" أندره جيد" بعنوان: أوديب ثيسيوس طبعة دار العلم للملايين ، بيروت ، 1968 ، ص 160 .
2 - المصدر نفسه ، ص 13 .

سواه فهي اذن اشبه ماتكون بلوحة معلقة في الفضاء او في الفراغ . وكذلك صورة الغربة السوداء ، وصورة الناي الذي لايسعد سامعه ، وكرمة الصوفي والصخر النشوان وسائر الصور تومئ كلها الى قيام عالم آخر مباين لعالمنا قد يكون ذلك عالم المتصوف الذي تتصرف فيه الاشياء بمنطق الصوفي المتعارف عليه بين الصوفية حسب ويكون حينئذ هذا الشعر لونا خاصا موجها الى قارئ خاص أيضا . وهذا يصدق على بقية مقاطع القصيدة وعلى قصائد الديوان الاخرى مع تفاوت طفيف في كثافة الالوان والاشكال والخطوط داخل كل منمنمة كما في قصيدة ((مسافر في الشوق)) التي تبدأ هكذا: (1)

يلوكني ألمي . . ياأم . . يدميني	فأجعل الحزن بعضا من تلاحيني
أرنو . . وأبحر في الابعاد . . ظامئة	سفائني . . وبحار الشوق تقصيني

وقصيدة ((ازهار الحنين)) (2) و((اطمئني أماه)) (3) و((لن تموت الحقيقة)) وفي هذه الاخيرة يقول (4)

وحين تنز المآثم بالسيل	تسكر اشباحك الدامية
وتورق بالعار منك عيون	تضاجعها النزوة الجانية
رسول السلام . . ايفنى السلام؟	وتصلب ابعاده الصادية

فالمآثم تنز ، والاشباح تسكر وهي دامية ، وعيون الليل تورق بالعار تضاجعها النزوة ، والسلام تصلب أبعاده الى آخر هذه الصور التي تتألف من مجاز مركب ، مجاز يعلوه مجاز حتى تتكدس الصور ويتكسر بعضها على بعض قبل ان يقع القارئ على شئ يوهم بحصول المعنى في النفس . وفي قصيدته ((ثورة صوفية)) (5) التي نظامها في القالب الحر نجد مثل هذا التكديس الشديد للصور يصل درجة الابهام يقطع خيط الاتصال ، فيقول :

وينتحر اخضرار اللحن
ياقدري
يموت براحتي وترى
فتبكيه
تواشيح الحنين المر
تعصرني لتسقيه

---

1 — مصطفى محمد الغماري — أسرار الغربة — ص 31 .
2 — المصدر نفسه ، ص 41 .
3 — المصدر نفسه ، ص 49 .
4 — المصدر نفسه ، ص 53 .
5 — المصدر نفسه ، ص 73 .

بقايا من كروم الضوء يشرب شوقهن غدى
ويمعن في .. في ابعادها أبـــدى
أيـا قـــدرى
اذا انتحرت أغاريد الضياء الرطـــب
وامتدت ليـالي اليأس من حـــولي
وضن الـــدرب
يملأ مقلتي جرحـا
ويشرب من صباباتي
فـــآه مـــنك
وآها من صبابـاتي

مثل هذا التكديس الشديد للصور ومحاولة الابهار بخلق تشابيه واستعارات غير متوقعة ، واحيانا تكون مستحيلة فانها لا تستثير احساسا بالغرابة بقدر ما تصنع عتمة مبهمة يستحيل معها الاتصال والتواصل هذا التعتيم والرغبة في الابهار يرجع الى رؤية ميتافيزيقية متعالية عن ادراك العلاقات بين الاشياء والتجارب الحية في الواقع.

ولا تختلف الصورة في قصائد الشاعر الاخرى ، بل في دواوينه الاخرى أيضا عن الصورة في قصائد هذا الديوان ، اذ نجد نمط الصورة الشعرية يكاد يكون واحدا عبر نماذج عديدة في ((قصائد مجاهدة)) (1) و((اغنيات الورد والنار)) (2) و((بوح في موسم الاسرار)) (3) و((حديث الشمس والذاكرة)) (4) و((مقاطع من ديوان الرفض)) (5) وغيرها من دواوين الشاعر الاخرى . ونقرأ في ((قصائد مجاهدة)) على سبيل التمثيل قصيدة ((قصة مجاهد)) ، فنتوقع ان يتجه الشاعر الى تصوير حادثة بعينها قد رسخت في ذهنه وانطبعت في وجدانه منذ كان طفلا فينتقيها من بين آلاف الوقائع فتخسر التجربة عندئذ عن عمومها لنقع في الصورة على ما هو خاص بهذا المجاهد دون غيره واذا بالصورة تأتي على هذا النحو :

للنور للثورة الخضراء ينتســـب ... يمده بالاباء الرفض والغضـــب
تنمه ألف ذكرى ألف اغنـــية ... خضراء يحنو عليه النخل والعنـــب
البرتقالة في شوق وفي لهـــف ... تسائل القمح جاء اليوم من يثـــب
ما الحب الا هتاف المجد ياوطني ... وما اللحون سوى الرشاش يصطخـــب

1 ـــ مصطفى محمد الغماري ـــ قصائد مجاهدة ـــ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 .
2 ـــ مصطفى الغماري ـــ أغنيات الورد والنار ـــ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 .
4 ـــ مصطفى الغماري ـــ حديث الشمس والذاكرة ـــ المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 .
5 ـــ مصطفى الغماري ـــ مقاطع من ديوان الرفض ـــ المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 .
3 ـــ مصطفى الغماري ـــ بوح في موسم الاسرار ـــ طبعة لافوميك ، الجزائر ، 1985 .

وثار ملء يديه الموت يزرعــــه ماعاد لليل ان يعلو لـه سـبب
يسائل الاهل يااحبابنا امتشقوا سيوف عقبة . جل السيف والطـلـب (1)

ولا أمل في ان نعثر على صورة متميزة لهذا المجاهد الفذ في بقية ابيات القصيدة فقد جنح الشاعر بالصورة نحو التعميم والاطلاق في فضاء معتم ، وان بدا فضاء اسلاميا عربيا بطبيعة الحال لكنه غير قابل للمعاينة اكثر من ذلك ، انه لون من الصورة المنمنمة الصلدة المكتفية بألوانها وخطوطها في هندسة مسطحة عامة فيها النور والثورة والخضرة والاباء والرفض وألف اغنية (وللعدد اهمية كبيرة في هذه المنمنمة) ، وفيها النخل والعنب والبرتقال والقمح وهنا ايضا تجدر ملاحظة هذا الحضور المكثف للطبيعة الصامتة في مقابل غياب كلي لاثر تجسيد الانسان كما في المنمنمات ايضا ، وفيها اللحون والسيوف وحتى الرشاش فيها ولكن لا شئ في هذه اللوحة المكتظة بالرسوم والاشكال مما يقربنا من واقع هذا المجاهد بوصفه بشرا يأكل الطعام ويمشي في الاسواق ، ويرشق العدو بالرصاص او بالحجارة اويطلق صيحة ، فالصورة التي رسمتها الابيات متعالية على الواقع وغير ممكنة في الشعور الجماعي وتقف صلدة ، بريقها يخاطب العقل لا الوجدان .

ولا اريد ان اقلل من اهمية فن المنمنمات وماله من اثر بالغ في حياة اسلافنا حتى صار الطابع الاكثر تجذرا في مجمل فنونهم كالمحسنات البديعية في الشعر والنثر والنقش في العمارة والتصوير في النمنمات فان تلك الخصائص تميز وجودهم دون شك بوصفهم أمة التوحيد لاأمة التجسيد ، وأن بعض نواحي ذلك الفن تومئ للقارئ الى مثالية الحياة المطلقة الواعدة بكمال الاخرة . وان مصدر هذا المنحى التصويري لم يكشف عنه الحجاب بعد بما فيه الكفاية في الادب العربي ، ويبدو لنا ان صاحب كتاب ((الفن والادب)) قد اصاب كبد الحقيقة حين يرى ان زوال التماثيل وماتحمله من وثنية قد افقد التصوير خاصية النتوء (الفراغ والحجم) . وانه على النقيض من الوثنية كانت الديانة الموحدة لا تقيم وزنا كبيرا للتجسيد الذى يقدمه النحت ، بل ربما حثت على الغائه ، وبذلك قد اعفي المصور من محاولة توضيح الفكرة المجردة ، وانحصر الرسم عندئذ في فن المنمنمات الذى خلا من كل واقعية بسبب مظهره المسطح وغياب شخصية الفنان (2) ، فغابت الابعاد ، وغامت المظاهر وتأثر الشعر بذلك وامتد اليه على نحو ماوجدناه في شعر مصطفى الغمارى وعند شعراء المغرب الاقصى بشكل اكثر كثافة وتعقيدا

غير انه من الانصاف للشاعر نورد له هذه الابيات النادرة التي تدل على طبع سخي ونفس زكية حين يتاح لها ان تتحرر من اسار الصنعة يقول مصطفى الغمارى في قصيدة ((معاهد أحبابي)) :

---

1 — مصطفى الغمارى — قصائد مجاهدة — ص 43 ، 44 .
2 — راجع : لويس هورتيك — الفن والادب — ص 162 الى 168 .

أحباى .. هذا النبع يروى مواجدا
رواها الصباح الرطب .. والسحر الاسنى
وتلك الربا من وردكم .. يالوردكم
يفتحه نيسان .. كم هدهد الجفنا
وتلك صلاتي من شذاكم تعطرت
وما عرفت الا بنجواكم .. فنا
وذاك الضياء الطهر رشَّ مزارعي
فأورقت الاظلال من ضوئكم حسنا
أحباى .. راقت في هواكم اصائلي
فسلسلت أشواق الفؤادى لكم وزنا
اذا لحتمو .. فالحب ملئ سرائرى
وملئ دمي .. ماكان ألطفكم معنى (1)

ورغم صلة هذه الابيات بشعر التصوف القديم فان فيها نفحات ، ومعاني ، وصورا تعبر عن وعي وصدق وتجربة متميزة . واذا كنت قد عرضت للصورة الشعرية قبل الغمارى كما تجلت في ابداع عدد من الشعراء من خلال تجاربهم او تأثرهم بالشعر الحديث والجديد بعامة ، فان في عرضي لصور الغمارى وغيره ممن تأثر بالتراث وصوره وبخاصة في مجال التصوف كما سيتبين اكثر ، انما اردت الكشف عن واقع الصورة الشعرية وعن المساحة التي شغلتها بالمغرب الكبير .

X

هذه الخصائص الفنية التي كشفنا عنها في شعر مصطفى الغمارى هي في اشعار بعض شعراء المغرب الاقصى أكثر تعقيدا — كما قلت — بحيث تتكدس فيها النعوت والاشارات والرموز الى حد يركب بعضها بعضا ، وتتداخل في استرسال مع موجات الالحان والموسيقى بحيث لا يترك ذلك فرصة للذهن او الوجدان ان يتأمل المعنى او يستبطنه بالرجوع الى حرارة التجربة الانسانية المعجونة من طينة المعاناة الحية في الواقع المتحرك ، بل تصير

---

1 — مصطفى الغمارى — أسرار الغربة — ص 6 .

فيها الصورة ظلاما محض وهلوسة كهلوسة الرمزيين المتأخرين على نحو ما يحدثنا عنهم بعض الدارسين . انهم ((الرمزيون الذين كانوا دائما يبغون خلق مفعول عن طريق الشعر يماثل مفعول الموسيقى ، فمالوا الى الاعتقاد بأن هذه الصور تملك قيما مجردة كالنوطات و((الكوردات)) الموسيقية)) (1) . نجد كثيرا من هذه الصور في ديوان ((البستان)) لعبد الكريم الطبال ، وديوان ((مواسم الشرق)) لمحمد بنيس، وديوان ((رماد هسبريس)) لمحمد الخمار وأكثر قصائد محمد الطوبي .

في ديوان ((مواسم الشرق)) (2) ، على الخصوص ، يضعنا محمد بنيس أمام التجربة الصوفية الممزوجة بالرمزية المتعالية ووجها لوجه بكل مواجيدها ومقاماتها واحوالها قاطعا الصلة بطاحونة الحاضر وآلاتها وضجيجها ، راجعا بنا القهقرى مسافة اجيال في لمح البصر وفي جو مصطنع غاية الصنعة ، فاذا هذه التجربة عنده تسعة مواسم هي : الطريقة ، والحال ، والحضرة ، والموت لصفات ، والشهادة ، والنيل ، والمشاهدة ، والواقعة . والذي يهمنا من هذه المواسم كلها امران : الصورة التي تعتمد المخدر او الحلم والاستغراق في الغيبوبة أساسا لها . وشكل كتابة هذا الشعر الذي يعتمد التدوير الشامل الذي يعطي له شكل النثر ، بحيث تتلاحق مفرداته في تدفق مستمر متصل لا ينقطع بأي شكل من علامات الترقيم والفصل والوصل والابتداء والانتهاء حتى كأن لا جملة هناك متميزة ولا مقطع مستقلا ، ولا فقرة منفصلة ، بل ولا قصيدة مفردة قائمة بنفسها فالديوان كله قصيدة واحدة بلا نهاية يشبه ان يكون سيلا هادرا من الكلمات المتصلة المتواصلة بلا نهاية لها ، وبلا علامات ترقيم الا من ارقام حسابية صماء ، بل لا فكر هناك يدرك وانما هو شعور او شكل من الشعور المحض كالنوتات الموسيقية المجردة ممتدة مثل مياه النهر الدافقة . يقول محمد بنيس في ((موسم الطريقة)) مفتتحا القصيدة وقد اختار لها اطار البحر المحدث ((فاعل)) الذي يتسع للتنوع الهائل في النغمات فيقول :

((ستراهم احيانا به منشغلون مساء يفتح ازرار العتبات بكوكب حماه له أن يقرأ ماكتبوه على لون الكتفين هباء منصرفا لتراتيل الاحجار اسمه ينساه وحيدا بين معابد ضوء الورد لحب الاحوال لقبتها يهتف يا أخت سحابتي الخضراء تكون أسر الكلمات

ترافقسنا

منا اقتربت

جهة نتوحد في عزلتها

---

1 — ادمون ويلسون — قلعة اكسل — (دراسة في الادب الرمزي) ترجمة جبرا ابراهيم جبرا — المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 2 ، 1979 ، ص 23 .

2 — محمد بنيس — مواسم الشرق — طبعة توبقال ، الدار البيضاء ، 1985 .

منشبكين كتبنا لونا يحمل التدمير رميت الصوت كريما هاهو يوقظ سوسنة لم
يكترثوا لمداه له انحناء منتصرات ربما كان صديقا لصراخ لنهايات الطرقات
لماذا في الهمسات اكتملوا تلك النخلة أول من علمه اشياء غوايته جذبته الى
انحناء ظلال أصداء بقايا مرتجفات

كان بطيئا مرتبكا يحى ويخاطب

كان اليها منحدرا

ومسافــته

خطوات تخشى سدته)) (1)

. . . .

واعتذر ان توقفت بالاستشهاد عند هذا الحد ، فالقصيدة خيط واحد من الشرنقة ((الصوفية)) لا ينقطع ، بل هي نفس واحد لا أدرى كيف يسع القارئ ان ينطق بالقصيدة كلها على مدى صفحات دون ان يتنفس او يتأنى واذا فعل ذلك ينكسر الوزن ويتعثر الايقاع وتتمزق الصورة ، ومن البديهي ان تختفي علامات الترقيم وتنتفي من هذا الشعر وتلغى الحدود بين اجزاء الكلام بل يلغى نظام البيت والقافية ، فالقصيدة كلها بيت واحد ، بل هي جملة واحدة موصولة متصلة تروى تفاصيل حلم صوفي مستغرق في لحظة من لحظات الوجد والجذب ، فيدخلنا الشاعر في نسيج لغوى مستور يتجاوز الحدود الوضعية للالفاظ الى صورها الخفية التي تواضع عليها الصوفيون ((بحيث يصبح الحد الوضعي للفظ وحيدا ينكشف من ورائه تعبير الالفاظ كما تعبر الاحلام)) (2) . ولذلك يكون من العبث ان نحاول في مثل هذا الاستغراق استجلاء ابعاد الصورة ومطالبتها بالايحاء وتحقيق تجربة محددة واضحة وفق منطق الفن الشعرى الـــذى تعارفنا عليه . فالاشياء هنا لها وجود اخر ، وايحاءاتها ورموزها مستمدة من ذلــك الوجود المستقل المنفصل الذى لا يعلمه في اغلب الظن غير الشاعر نفسه ، وكل تأويــل لها من قبل الدارس يكون ضربا من التخمين والحدس غير المأمون . فاذا فسرنا السطر الاول على انه كلام من شيخ الطريقة وهو يأخذ بيد مريديه يفتح لهم ((ازرار العتبات)) التي تعني صعود الاحوال والمقامات ، فكيف نفهم قوله في السطر الثاني ((يقرأمــا كتبوه على لون الكتفين هباء)) هل هو الاهتمام بالدنيا والزراية بها ، وهل هي الذنوب ام هو الجهد المضني الذى يراه قليلا في حق صاحب الحضرة مع طول الاعتكاف والعبادة وهكذا باقي الصور ، لا شئ فيها يمكننا القبض عليه .

وهكذا الشأن في قصائده ، بل مواسمه الاخرى تتوالى الصور مكدسة صورة في إثـــر صورة متراكمة يركب بعضها بعضها دون فواصل او علامات الترقيم فيلهث القارئ جريـا

---

1 ـ محمد بنيس ـ مواسم الشرق ـ ص 12 ، 11 .
2 ـ عاطف جودة نصر ـ شعر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي) ـ دار الاندلس ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص 120 .

وراءها املاني القبس على خيط المعنى فتنقطع نفسه في الشهيق والزفير دون ان ينتهي الى قرار تطمئن اليه مخيلته ويستوعبه وجدانه كما في ((موسم الشهادة)) على سبيل المثال ليس غير :

((قل آن لمراكش ان تستوطننا
هذا زمن تتواجه فيه الازمنة السفلى والعليا تكتب مالا يكتب
قام الماء وهب الحلق يوسع خضرته انساق اليوم مع الاعراس تشقق ما
بين الكتفين
فسـرّح
عينـيك
رافقـــها
مراكش تعلن فرجتها المسروجة بالاحواز بعصر السيبة بالبرنوس
بحد المدية بالتهليل بجمع الحلقة بالملحون بأحجام الطوب الاحمر
بالاسوار بآيات ولت من تاريخ مخبوء تحت الشفرة هرّب في سفر رسمي
يتبعني في الهجرة من وهمي تشتد هضاب الارض صعودا يخطفني باب
لا نوم له يتلألأ عند المنعطف الخلفي)) (1)

. . . .

وبحق استنتج الدكتور الاعراجي في دراسته المركزة عن ظاهرة التدوير في الشعر المعاصر ان ((القصيدة المدورة)) تصاب غالبا ، ((بحمى تكديس الصور تكديسا أقرب مايكون الى الهلوسة))(2) انها ربما ناقضت بذلك المبدأ الاصلي للتدوير الذى يرمي الى ترابط الصور والتحام اجزاء النظم في حين نجده عند المتأخرين يخذل الشاعر في السيطرة عليه فتكون اللوحات لديه وكأنها ملصقات لاعلاقة تربط بعضها ببعض كمـــا رأينا من قبل

وفي ديوان محمد الخمارى ((رماد هسبريس)) تخف حدة هذه الالغاز ، ولكنـها لا تزول ، ويعود للقصيدة شكلها المعتاد في الشعر الحر ، غالبا ، لكن دون ان تنشق عن فكاك واضح لابعاد الصورة المسيجة بهالة الحلم المتعالي على الواقع كما في قصائد ((الابد المقتول)) (3) و((الموت على الابواب)) (4) و((غفوة السهوب)) (5) و((صرصر في الشتاء)) (6) و((قصائد الى ذاكرة من رماد)) (7) وغيرها من القصائد الاخرى

---

1 ـ محمد بنيس ـ مواسم الشرق ـ ص 71 ، 72 .
2 ـ حسين الاعرجي ـ مقالات في الشعر العربي المعاصر ص 32 .
3 ـ 4 ـ 5 ـ 6 ـ 7 ـ محمد الخمار ـ رماد هسبريس ـ دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1987 ، صفحات : 15 ، 30 ، 33 ، 37 ، 69 .

التي تنحو نحوها ، وفي القصيدة الاولى يقول :

تركت اصابعي في وجهه المبتل ، وقع يـــــدي
اذ مسحت ستار زجاجه الغبـــــــشي
من نفس ودخــان
توقف ماوراء الغيم من برق وامطــــار
سوى ماظل يجري فوق جـــــدران
البيوت ، او استقر بأغصن الاشجـــار
مثل غمامة ، ان حركتها قبضة الريـــح
ترش الرحب بالمطر
تنقط فوقها مـــاء
صفا من وقعه وجه المصابـــيح
وكان من الغبار خباء ومن ضجر
الليالي ، من جناح فراشة فانهل اضواء (1)

ففيم كل هذا التهويل والعتمة وطلب التوعر في تحسس جوهر العلاقة التي تربط بين اشياء العالم آعني بين الصور وهي ابسط من ذلك واكثر تسامحا واسماحا في الواقع ، فكأن الشاعر لا يرضيه التمام عافية الاشياء والحدس بفطرتها فيلجأ الى هذا التصوير الملتوي المعقد الصنعة جريا وراء بريق الدهشة والذهول فيرهق قارئه دون جدوى . فلو تأملنا تفاصيل الصورة في الابيات الثلاثة الاولى فقط على سبيل التمثيل لوجدناها تتضمن : (اثر الاصابع عن الوجه ، والوجه المبتل ، ووقع اليدين ، وستار الزجاج ، والستار الغبشي ، والنفس العالق بالزجاج ، والدخان العالق به ايضا) فعن ايها يتحدث الشاعر هنا ؟ واين الزمن الذي يمهلنا في هذه الرقعة المكانية الضيقة جدا من الكلمات حتى يتاح لقدراتنا الذهنية والعاطفية ان تجري تحليلا لكل هذه المعطيات الحسية والاشارات الرمزية الاخرى كي نكتشف العلاقة التي تربط بعضها ببعض ، ويتأتى عندئذ لوجداننا ووعينا وخيالنا ان يبني منها شيئا ، او يصل معها الى شيء . لا وقت لذلك ، لان الشاعر لم يوفر لنا أية فرصة لاستيعابها ، ان كان ثمة ماهو جدير بالاستيعاب . وقس على ذلك سائر الابيات في هذه القصيدة ، وسائر القصائد في هذا الديوان . وقد لاحظ لويس هورتيك ، دارس الفنون ، أن ((الفن الـــذي لا يفتأ يجري وراء الصعوبة لا يلبث ان يتعب انتباه القارئ ، بل يثير سخريته اذا هـــو خيب ظنه ..)) (2)

---

1 — محمد الخمار — رماد هسبريس — ص 15 ، 16 .
2 — لويس هورتيك — الفن والادب — ص 313 .

وقد نقع في هذا الديوان على بعض المقاطع التي توحي بتأسيس التجربة على واقع المعاناة الصادقة والحدس بقضايا الانسان وهمومه ومشاغله فتتشكل حينئذ ملامح الصورة الفنية الفاعلة كما في قوله :

الريح والضباب لعنة المينـــاء
سواعد تغيب تنأى في المدى ، وفي يدى انواء
هبت من الخلف رياح الضفة الاخرى
تحمل من ترابـــها رمادنـــا
انا حرقنا فوقـــها نفوســـنا
نبحر في البوغاز ، نمضي للجنوب
نقصد المعـلوم لا المجـــهول
البر من ورائنا وأمامنا ، وضاق هذا الماء
– متى الوصول ؟ (1)

هاهنا ، تشف التجربة عن ترابط معنوى للصور قائم بمحاذاة الواقع المعيش فـــي مغربنا العربي يبادله الاشارات والتلميح وعندها يتاح لنا ان نجرى هذه الموازنة في وعينا بين واقع الفن وواقع الحياة فاذا احدهما يضيء الاخر ويقويه ، وتتكامل الابعـــاد وتنكشف الرموز عن تجربة صادقة ، انها تجربة الغربة المريرة في (الريح ، والضباب ولعنة الميناء ، وسواعد تغيب ، والضفة الاخرى ، ورمادنا ، ونفوسنا ، ونبحر ، والجنوب ، والمعلوم والمجهول ، وامامنا وورائنا ، والوصول) فهذه الاشارات كلها تتكامل في هذه الصورة كما في قوله (رياح الضفة الاخرى تحمل من ترابها رمادنا / نبحر في البغاز ، نمضي للجنوب) لان منطق المعلوم هو الجنوب الذى ننتمي اليه فهو واقع العاطفة التي تتصرف وفق قانونها الخاص ، السفينة تبحر نحو الشمال حيث المناجم والعمل والخبز والعاطفة تبحر نحو الجنوب حيث الاهل والاحباب والنشأة الاولى . وبذلك تفصح الصورة عـــن بعض ملامح الصراع الحضارى المفروض على أمتنا وتنير بعض ابعاده . ولعل الكاتب المغربي ، القرقوزى قصد شيئا من هذا في تعليقه على القصيدة قائلا :((انها تغوص في خلاء الواقع المنهار المنحل من كل القيم الانسانية ، والشاعر اذ يغوص في لجة حياتنا القائمة يحاول ان يكشف حقيقة اللعنة التي اصابتنا)) (2) . الا ان الشاعر اذ يتمادى فـي تصويره هذه الغربة معتمدا على وهم مخيلته دون الرجوع الى حقيقة المعاناة والـــى الحشاشات البشرية التي يحزها الالم يقع على الاحالة فتغيم ابعاد الصورة وتضمحـــل الرموز او تختفي في سراب الوهم من جديد كما في المقاطع ((صحوة الاضواء)) (3)

---

1 – محمد الخمار – رماد هسبريس – ص 21 .
2 – محمد القرقوزى – " الشعر المغربي الحديث " مجلة " أقلام " المغربية ، عدد 6 1973 ، ص 118 .
3 – المصدر نفسه ، ص 24 .

و ((شارب النهر)) (1) و((الموت على الابواب)) (2) و ((غفوة السهوب)) (3) وغيرها .

وقد تتحول الصورة في شعر محمد الطوبي الى طلسمات والغاز ومزق لز بعضها الى بعض وادخل بعضها في بعض بطريقة تذكر الدارس ببعض الفنون التشكيلية المستحدثة كالتجريدية والتكعيبية وبعض فنون الرسم المعقدة حيث تنقل خطوط اللوحة المتقاطعة واشكالها الهندسية المتداخلة المنكسرة ، ومساحاتها الفارغة والوانها المنفصلة انطباعا بفوضى الاشياء واضطراب الرؤية وفراغ العالم ، وان بدت تلك الصور واردة في سياق الشطح والتوله والتصوف الشديد كما في قصائد : ((الرصد)) (4) و((والحب رميا بالرصاص)) (5) و((احتفالية الخروج من الخريف)) (6) و((مواعيد الشغف الشاسع)) (7) و((سهام)) (8) و((كان الخريف أميرا)) (9) ، وغيرها من قصائد هذا الشاعر .

ففي قصيدته ((الرصد)) نجد اللوحة غاصة بهذه الاشكال والخطوط والالوان المتداخلة المتراكمة المكتظة في غير احتياط لقدرة الفكر والشعور على الاستيعاب والتمثل ، سالكا في ذلك نظام التدوير الذى وجدناه عند محمد بنيس ، فيقول في نغمة الوله الصوفي :

يعلن الرصد عند ضفائرك النغمة الحاسمة
يعلن الرصد عن وجع صلوات النحول والعشق فيه ،
وبين التأهب حتى التوهج في صوتك الحلو . . أغمد في الصحو حلمي
ألملم ضوء نزيفي . . واصعد في البوح . . في الومضات العنيفة . .
والومضات النشيد . . المسافات . . والومضات العنيفة في البوح تمتد
لافحة ، ومضات البدايات تدخل في النغمة الحاسمة . .

فخطوط هذه النمنمة التكعيبية او التجريدية اوغيرها تتمثل في الرصد ولملم والنحول والومضات والبدايات وتمتد والنغمة الحاسمة ، والوانها هي : الصحو والضوء والتوهج والبوح ولافحة ، وتقاطعها يكون عند صلوات النحول ، والعشق والتأهب ، وأغمد ونزيفي وأصعد ، وتدخل وغيرها . الا ان التجربة فيها ، رغم ذلك ، غير قابلة للتمثل والاستيعاب بسبب غياب كلي للحس الواقعي فيها .

ومثل هذا التشكيل نجده يتكرر كما قلت في قصائده الاخرى كما في قصيدة ((مواعيد الشغف الشاسع)) حيث يقول :

---

1 ، 2 ، 3 — محمد الخمار — رماد هسبريس — صفحات : 27 ، 30 ، 33 .
4 — محمد الطوبي " الرصد " ، مجلة الفكر التونسية ، عدد 3 ، ديسمبر 1978 .
5 — المصدر نفسه ، عدد جوان 1982 .
6 — المصدر نفسه ، عدد 4 جانفي 1983 .
7 — المصدر نفسه ، عدد 1 أكتوبر 1983 .
8 — المصدر نفسه ، عدد 3 ديسمبر 1983 .
9 — المصدر نفسه ، عدد مايو 1984 .

عندما يشتعل القلب غزالا في النشـيد
يتولاه حـريق الطعـنة الاولى
نبيذ المشتهي في سورة الحـب ...
فيرمي شرعة الشوق على وقت المرايـا
نبدأ الشهوة من منطقـة الزلـزال
من ذاكـرة الفـجر واضـلاع الشهيد
والعصافير التي تحـمل احلاما من نور
وهو الورد والوجـد بصـدر الملكـة (1)
....

هاهنا ايضا نجد الاحساس بالمكان والزمان الانسانيين منتفيا تماما حتى كأن الصورة تسبح في سديم من المعنى كما في قوله : ((يشتعل القلب غزالا . .يتولاه حريق الطعنة الاولى . .شرعة الشوق على وقت المرايا . .)) وكأن الشاعر يمزج بين فن النمنمات وبـين هذا الفن التجريدي الذي يعتمد تقاطع الاشكال والخطوط وفضاء المسافات وهـو مايجعل الدارس يجد صعوبة ، ان لم نقل من المستحيل ، ان يعثر فيه على واقع شعوري محدد ولون عاطفة مخصوصة ، وانما هو الايهام بالمطلق البعيد والابهام الخارق فـي التجريد . ويرى احد دارسي الشعر الحر ومتتبعيه بعناية في العالم العربي ان امثال محمد الطوبي ومحمد بنيس وأدونيس يشكلون تيارا ((تكاد تستغرقه دعوة التجاوز الميتافيزيقي والصوفي ، وهو تيار مثقل بالخبرات الثقافية المجردة اكثر من الخبرات الانسانية الحية . ويهتم اهتماما بالغا بالتفجيرات الشكلية في بنية الشعر)) ويعدها جوهر الثورة الشعرية . (2)

وهكذا يبدو ان الشعر العربي الذي ثار على نظام الشطرين لجمود صوره وضموره قد اخذ يتعب في شكله الجديد ويفقد اتصاله بواقع الجماهير الحي في نبضه القـوى وتطوره المكثف وتدفقه المستمر مما يجعل الثورة عليه امرا تحتمه الحياة على انه يمكن ان يأتي باحث في المستقبل فيوازن بين الصورة الشعرية لدى شعراء المغرب العربي ، سواء تلك التي تأثر فيها الشعراء بالشعر الغربي ام تلك التي تأثرت بشعر التصـوف او بالتراث عامة ام غير ذلك ، مما يمكن ان يكون مجال مقارنة وموازنة مفيدة جدا للادب والنقد ، ومساهمة طريفة في اثراء البحوث الجامعية . وحسبي انني اشرت الى ذلك اثناء هذا الفصل .

---

1 ـ محمد الطوبي " مواعيد الشغف الشاسع " مجلة الفكر ، عدد 1 اكتوبر 1983 ص 74 ،
2 ـ محمود أمين العالم " لغة الشعر الحديث " ، مجلة الفكر ، عدد جوان 1981 ،

الباب الثاني

في

الرمز الفني البسيط والمركب

الفصل الاول

بين الصورة والرمز

عالجنا في الباب الاول من هذا البحث جوانب من الصورة الشعرية ناظرين اليها في سياقها داخل القصيدة كما هي ، موظفة توظيفا ناجحا حينا ، أو قليل الحظ من النجاح احيانا اخرى . وكنا نعلل ذلك ماوسعنا التعليل والدليل ، وهو ماكان يضطرنا أحيانا كثيرة الى ذكر جوانب من الرمز الفني أيضا بوصفه أحد وجوه المعنى في الصورة الفنية ، ان لم يكن هو المعنى الاهم فيها ومن أشدها ارتباطا بوحدة التجربة الشعرية وعمقها ، وقد لاحظنا ذلك في شعر محمد الصالح باوية المتأخر وفي شعر علي دب والمنصف الوهايبي واحمد المجاطي وغيرهم .

ونريد في هذا الفصل الاول من الباب الثاني ان نوضح أكثر هذه العلاقة القائمة بين الصورة الشعرية والرمز الفني ونشرحها ، اتماما للحديث عن الصورة الفنية في شعرنا العربي المعاصر بالمغرب الكبير ونجعلها مدخلا ، كذلك لدراسة الرمز الفني فيه ولذلك فان الاسئلة التي يمكن ان تثار هنا هي من نحو : مانوع العلاقة التي تربط بين الصورة الشعرية وبين الرمز الفني في القصيدة بعامة ، وفي شعر المغرب العربي بخاصة؟ ثم ماأهمية الرمز الفني في هذا السياق ؟ وماطبيعته ووظيفته الفنية ؟

ولعل أول مقترب نحو الرمز الفني أن يلاحظ الدارس في ثنايا الصورة نفسها ، وهي ذات طبيعة حسية في أكثر الاحيان وجود ظلال من المعنى تتحرك خلف النسيج الحسي لألفاظ اللغة ذاتها لتشير بقوة الى وجود شئ معنوى ومجرد متعدد او متفرد يشد اليه الذهن ويحرك خيط الفكر ، وتؤول اليه أيضا كثير من وجوه التأويل المجازية في مجمل الابيات الشعرية او في القصيدة كلها .

ومن المعروف ان لفظ ((الشمس)) ، مثلا ، له تاريخ من الاستعمال طويل في الشعر العربي ، فهو يأتي في صور شعرية لاحصر لها ، تتعدد ألوانها وتتنوع دلالاتها بحسب قدرة كل شاعر على حشد طاقة الايحاء في الصورة . وهو ماجعل أحد الدارسين بالمغرب الاقصى يخصها بفقرة مطولة في كتابه ((الادب والغرابة))[1] . ويرى الدارس ان تأثير ((الشمس)) يسرى في معظم الفاظ اللغة العربية الاخرى حين تنتظم في أنساق وجمل ، ومن أجل ذلك دعاها "لغة الشمس" (2) . ويؤكد علماء الاساطير والميثولوجية العربية ان الشمس وكذا القمر كانا الهين معبودين ترتبط بهما جملة من الطقوس السحرية

1 - عبد الفتاح كيليطو - الادب والغرابة - دراسة بنيوية في الادب العربي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1982 .

2 - المرجع نفسه ، ص 64 .

وقد ورد في القرآن الكريم حكاية عن عرب الجاهلية في قوله تعالى : ((لا تسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذى خلقهن ان كنتم اياه تعبدون)) (1) .

غير ان وجود كل هذا الحشد الهائل من المعنى حول لفظ ((الشمس)) لا يكفي لتأويله رمزيا مالم يكن السياق الشعرى نفسه يقود الى ذلك التأويل والرمز ويحتمله بل يفرضه فرضا . ولكي تتوضح هذه المسألة نقرأ قول السائحي الكبير في الغزل :

يارّب شقراء مثل الشمس صافية
تختال في رائع — كالروض — فتان (2)

ولا شك في ان شاعرنا قد اجتهد في ان يلم باطراف موضوعه في اطار استقلال البيت ويرسم صورة المرأة النموذجية العامة لجمال الانثى كما تخيلها هو وابناء جيله وتخيلها أجيال من شعراء العربية قبله . فهذه المرأة الشقراء ذات البشرة البيضاء الناعمة تمتلك بعض خصائص الشمس في صفائها ودفئها ولين اشعتها ، وهي (المرأة) اذ تختال في فستانها البديع التصاوير المثير للفتنة تشبه منظر الشمس المبهج الجذلان على ازهار الرياض المنورة . فالموازاة قائمة في الصورة على اساس تماثل او موازنة مستمرة بين المرأة وعالمها والشمس وعالمها ، والصورة تمثيلية كما يقول القدماء تفيد بعض معاني التداخل والمزج بين المشبه والمشبه به ، بين المرأة والشمس بحيث أخذت المرأة من صفات الشمس اشياء واكتسبت الشمس من تأثير صفات المرأة أشياء اخرى ، فهي صورة مركبة من اطراف متعددة . وتلك كانت أقصى غايات الشاعر الاحيائي في طلب الصورة . لكن هذا التداخل والمزج لا يبلغ غايته الى حد التوحد ولا يلغي الحدود بين المرأة والشمس داخل الصورة ، لان الشاعر لم يزودنا [illegible] بالقرائن اللغوية الكافية للوصول بالصورة الى تلك الحال . ورغم كون الصورة [illegible] تمتلك استقلالا نسبيا عن ذواتنا ، الا ان الدارس لا يسعه الذهاب بعيدا في التأويل دون تلك القرائن اللغوية . ولا يستطيع افتراض وجود رمز في ذلك البيت الشعرى . لكننا حين نقرأ هذه الابيات للشاعر نفسه من قصيدة لعلها نادرة في شعره يحيّي فيها ((تونس)) التي احتضنته في طفولته ورعته في شبابه وكهولته فهو اليوم يود لو يرد اليها بعض جميلها ولكن أنّى له ذلك ، فيقول :

عشرون عاما واشواقي مبعثرة	على الثرى بين احبابي واخواني
في كل دربهنا من عابرى أثر	يروى حكايات ايامي وأزماني
نثرته في الليالي هاهنا وهنا	وانني اليوم ألقاه ويلقاني

1 — سورة فصلت ، الاية 37 .
2 — محمد الاخضر السائحي — جمر ورماد — الدار العربية للكتاب ، ليبيا — تونس 1981 ، ص 14 .

فلو سكت لغنت كل جارحـــــة   وغـــرّدت في تباريحي واشجانـــي
ولو قدرت حملت ((الشمس)) ملء يـــدى
وضمت الكـــون والآفـــاق احضانـــي (1)

. . . .

ان المعنى الذى يهجم على نفوسنا من كلمة ((الشمس)) هنا غير المعنى الـذى بيناه في البيت السابق بحيث يمكن وصف ((الشمس)) في هذه الابيات بأنها ترتبط برؤية كلية غير محددة تتجاوز الاطار الحسي للصورة ذاتها فهي كل ماحواه الشعور وأدركه الحس واحاط به الخيال سواء استوعبه السياق اللغوى في الصورة أم لم يستوعبه . وعندئذ نقول : لقد كشف السياق اللغوى عن رمز فني يجسد بعضا من حنين الشاعر وتوقه او شوقه الذى اخترق جدار الحس والمعلوم وأحدس بالمجهول . ومثل هـــذه الالتماعة الرمزية نادرة في شعر الاحياء وغير واعية كذلك ، وان كان في الرمز دائـما جانب غير واع . ومن الخطأ البيّن ان نفسر رمز الشمس في الابيات السالفة بالمقابل المادى كالهدايا وغيرها ، فان الصورة الجزئية في الشطر الثاني من البيت الاخـير تنقض هذا المعنى وتفضحه . فالرمز الفني ليس له معادل حسي معين وان بدا لنا انه ينبثق من الحس .

وبوسعنا ان نلاحظ ان الرمز هنا لم ينهض في الابيات دفعة واحدة كمافي تشبيه المرأة بالشمس ، بل جعل الشاعر يمهد له في ابيات سابقة تتقدم نحوه بالايحاء خطوة خطوة : (عشرون عاما من سنوات العمر الغالي قضاها الشاعر في ربوع تونس الخضراء متوقد الشعور مستوفز الاحساس ، هي كافية جدا كي تنبت بتلك الارض الطيبة اشواقا واحبابا واخوانا ، يعدون امتدادا حيا لنبض الشاعر وعصارة زهرة حياته المتوثبة التي يجدها في كل درب هناك تنطق باسمه ، وفي كل حكاية نسجها الزمن من تعـاقب الليل والنهار حتى صارت تلك الاحداث اقوى من كل كلام وأبلغ من كل لسان فـي الافصاح عن بيان الحال .) وعند هذا الحد تكف الكلمات الحسية عن امدادنا بمزيد من الايحاء فيتدخل الرمز بخصائصه النوعية ليفيدنا بمستوى آخر من الكثافة والمعنى :

ولو قدرت حملت الشمس مـلء يدى
وضمت الكـون والافاق أحـضاني

فالرمز الفني اللغوى يحيط بالصورة ويرتفع بلا لا تهاه كما رأينا ، وهو ينبثق أساسيا من السياق اللغوى ويتولد من مجمل العلاقات الحميمة بين الصور الجزئية التي تثمر

---

1 ــ محمد الاخضر السائحي ــ جمر ورماد ــ ص 7 .

بتناسقها وتكاملها مثل هذا المعنى . كما قد نطالع في هذه الابيات من قصدة ((ليل ونهار في متحف التاريخ)) للشاعر الموريتاني أحمد بن عبد القادر ، يقول في مطلعها :

الليـــل في غلوائـــه	والنجم في لألائـــه
والبوم في جنح الدجى	تنساب عبر ندائه
موجات لحـن عـاثـر	مستأنسا بدعائه
في ذلك الجـو الغـــريب بأرضه وسمائـــه	
تتجـاوب الاصـداء حـــول قرية السهل الكئيب	
والليل يمضي ساكـــنا	في موكب الصمت الرهيب
سـامرته في موجـــه	وسـألته اذ لا يجـيب
هـلا ازحـت ستائـــرا	من وطأة الهول الغـريب ؟ (1)

ومن الواضح في هذه الابيات ان الشاعر قد ضغط علي المعنى الكامل في الليـل ضغطا يزيد كثيرا عن حجمه في جميع مفردات اللغة الاخرى بما في ذلك النجم والبوم والقرية والسهل وسائر الالفاظ ، وهو مايوحي بأن لفظ ((الليل)) قد احتل مركز الرؤية في تجربة الشاعر وأصبح مجالا لاستقطاب الصورة الشعرية في هذا المقطع ، بل هـو محورها بحيث وجدنا كل الصور الجزئية الاخرى تقود اليه وتصب فيه وتستمد مـنه طاقاتها الايحائية وارتباطاتها العاطفية كما في صورة ((النجم في لألائه)) التي حـول السياق دلالتها الى ((بلاهة خرساء)) ، وكذلك صور البوم في نواحه ، والاصداء فـي تجاوبها حول القرية ، والسهل الكئيب ، كل اولئك يشكل في اللوحة مايشبه الموكـب احتل فيه الليل مركز القيادة يتصدرها ويعزف لها . وبذلك يكون الليل قد ارتفـع الى مرتبة الرمز الذى يعلو على الدلالة المجازية المحدودة في التشبيه والاستـعارة ويكتسب دلالة مركبة كثيفة ترتاد المجهول والغامض وتقترن برمزية الليل في أبيـات الشاعر امرئ القيس المشهورة بظلالها الخرافية والاسطورية ، ذات التأثير الواسـع ونذكرها هنا بقصد التحليل والتعليل وزيادة الايضاح ، حيث يقول امرؤ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدولـه	عليّ بأنواع الهموم ليبتـــلي
فقلت له لما تمطى بصلـــبـه	وأردف اعجازا ونـاء بكلـكل
الا ايها الليل الطويل الا انجـل	بصبح وما الاصباح منك بأمـثل
فيالك من ليل كأن نجـــومه	بأمراس كتان الى صم جـندل (2)

وقد تحدث ((أ . ا . ريتشاردز)) في فصل ((تحليل القصيدة)) من كتابة ((مبادئ

---

1 — خليل النحوى — مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر — ص71 .
2 — راجع : الزوزني — شرح المعلقات السبع — ص37 ومابعدها .

النقد الادبي)) عما أسماه ((الصورة الحرة)) (1) ويعني بها مجموع الصور والتداعيات الذهنية والحسية التي تكون خلفية تراثية غنية يستدعيها السياق الشعري حين يجابه القارئ بصورة حية أمامه ، وهذه الصور الحرة مهما تتنوع وتتعدد طبيعتها الجزئية (وهو مايظهر نوع الاختلاف بين القارئيين فيمايرى ريتشاردز) الا ان هذا التنوع والاختلاف لاأهمية له على صعيد المعنى الذي يتنامى في النفس باحساس يكاد يكون موحدا ومن ذات النوع . فليس من المهم أن نعرف أي بحر ارتسم في مخيلة القارئ مقترنا بظلمة الليل ، وانما المهم اثارة الاحساس بالكرب وانقباض النفس ازاء المجهول وسلطان الطبيعة في ابيات امرئ القيس . وكان ريتشاردز يرمي من وراء ذلك الى القول بأن مايحقق طبيعة الاحساس المتشابه لايكمن في تفاصيل الصورة الحسية وانما يكمن في رمزها العميق . ان الصورة التي رسمها امرؤ القيس تشكل ، بهذا المنظور ((ثيمة)) أو ((موضوعة)) هي خلفية الصور المتصلة بالليل في الشعر العربي حتى تصير بذلك من ((الانماط العليا)) (2) كما يقول انصار التحليل النفسي . لانه يندر ان نجد انسانا عديم الشعور كلية ازاء الليل . فصورة امرئ القيس وكذا الصور الشعرية المتصلة بها ، تعيد الى المرء حس الدهشة الذي يكتشف به الحقائق لاول مرة ولذلك وجدنا الشاعر يقرن صورة الليل الى امواج البحر التي توحي بالضياع والعدم واللامبالاة في انطوائها الابدي على مايشبه ان يكون قبر الانسان المطلق . لقد استطال هذا الليل السادي وبعد اوله حتى ماعاد الشاعر يذكر طعم النهار ولونه وتمطى بصلبه ثقيلا يكتم الانفاس ويخنقها بفعل قوى تكاد تكون سحرية اعجازية حاسمة لا قبل للانسان بردها ، وبعد آخره اينما حتى كأن حركة الزمان متوقفة عند هذا الجزء من الليل بتأثير من تلك القوى الغامضة التي عطلت حركة النجوم في السماء . ولذلك جاء استعطاف الشاعر في البيتين الاخيرين ورجاؤه الى الليل نوعا من الصلاة الغامضة ومن أداء الطقس الديني الوثني قصد استرضاء الطبيعة كي تكف عن فعلها المؤذي للانسان . ومن الخطأ البين في تقديري ان نفسر رمزية الليل في ابيات امرئ القيس مقترنة بالبعير كما ذهب الى ذلك الدكتور مصطفى ناصف ((الليل الطويل فاتر بطيء كالبعير الجاثم الذي لايريم)) (3) ، لان صورة البعير بوصفها رمزا وحقيقة لايمكنها ان تثير كل تلك المخاوف والهواجس التي تجسدها ابيات الشاعر . ولعل الصواب ان نقرن تلك الصورة باحداث الميثولوجية العربية الغابرة التي وصلت الى جيل الشاعر ولم يبلغنا منها الا القليل ، وليس في الحسبان مايمنع ارتباط الصورة في البيت الثاني

1 ـ آي . أ . ريتشاردز ـ مبادئ النقد الادبي ، ص166 . وكذلك محي الدين صبحي ـ الكون الشعري عند نزار قباني ـ دار الطليعة ، بيروت ، 1977 ، ص21 .

2 ـ يقول العالم بشلار بشأنه : " كل نمط أعلى انما هو انفتاح على الدنيا ودعوة الى العالم ، من كل انفتاح كهذا ينطلق حلم مندفع .. . الذكريات تفتح أبواب احلامنا من جديد ، والنمط الاعلى مقيم هناك لايتغير .. " . ويعرفه العالم نورثروب بأنه " صورة تتردد . رمز يصل بين القصيدة والقصيدة ... " راجع هذه الاقوال وغيرها في كتاب الاسطورة والرمز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص42 ومابعدها .

3 ـ مصطفى ناصف ـ دراسة الادب العربي ـ دار الاندلس ـ بيروت ، 1983 ، ص250 .

بحيوان خرافي مهول يكون نظير العنقاء والغول يخيف الجاهليين ، فالصورة اذن تغوص في اعماق الاسطورة وترتبط بمفهوم الليل في وعي الانسان الفطري الاول الذى تكبته الظلمة وتروعه لاحقاب طويلة من الزمن بالحد من حريته وارباكه ونشاطه وارغامه على لزوم مغارته بفعل قوى سحرية بالنسبة اليه ، فهذا الليل يجرد الانسان من قوته الرئيسية وهي الابصار بل يسلط عليه اعداءه من الوحوش في ذات الوقت ويمكن لعدوه عليه من قوى الشر الاخرى كي تهاجمه فيما يشبه المباغتة التي تثير الرهبة في النفس فتوقظ فينا مخاوف الطفولة ، لان زمن الطفولة هو زمن الهشاشة والدهشة ولذلك يرى العالم ((غوستاف باشلار)) أيضا ان الصور التي من هذا النوع تشكل انماطا عليا ، قائلا: ((. . . وعندما يتم عن طريق الحلم احياء قوة الطفولة النمطية تستعيد كل انماط القوة الابوية والامومية العظيمة سطوتها . . فكل ماهو متفتح على الطفولة له قوة الاصالة . وستبقى الانماط العليا دائما مولدة قوية للصور)) (1) .

يتبين لنا من هذه الموازنة مدى التعقيد البالغ في العلاقة التي تربط بين الصورة وبين الرمز من ناحية ، ومن ناحية اخرى مدى التعقيد البالغ ايضا في الكشف عن الطريقة التي ينبثق الرمز اثناءها من داخل السياق اللغوى الشعرى الذى هو نسيج الصورة الفائق العادة ، وارتباط هذا الرمز الفني اللغوى بفعل قوى غامضة مصاحبة له ، هي بقايا من ظلال سحرية اعجازية او اسطورية خرافية قديمة ، متضمنة في ((الشخصية المورفولوجية)) اللغوية ذات الاستعمال الطويل وتكشف عن شعور الانسان العميق بأنه كائن عاجز وطارئ ومحدود في المكان والزمان كما في صور التوسل والضراعة أمام قوى الطبيعة ، غير انه صامد مستمر رغم ذلك عبر رموزه التي تنسج اسطورته في الزمان .

ولعل النتيجة الفنية المباشرة لهذا الارتقاء بالدلالة اللغوية الى مستوى الرمز ان صارت الصورة نفسها متمردة على اطارها الضيق المحدود في لفظ التشبيه والاستعارة بحيث تشابكت اغصانها واستطالت جوانبها وتوحدت اجزاؤها ملتحمة حول الرمز ، وان بدا الرمز هذا جزئيا ومحتفظا باستقلاله الى حد كبير عند الشاعرين الجاهلي و الموريتاني فلم يتوحد تماما في سائر اجزاء القصيدة . وانما جاء به الشاعر الجاهلي ليفصح من خلاله عن أشواق نفسه التواقة الى صباح الانوار والضياء الذى يمكنه من متعة الصيد والفروسية وتناسي الزمن بلذاذة الصيد وطراوته ، وجاء به الشاعر الموريتاني ليعبر من خلاله عن معاناة شعبه من حالة التخلف والاضطهاد والعزلة التي تسبب فيها ليل الاستعمار الطويل الظالم الذى حرم شعبا ، بل شعوبا كثيرة من النهوض او الافادة من أنوار الحضارة الانسانية المعاصرة ، كما في قوله بعد الابيات السابقة :

---

1 — جبرا ابراهيم جبرا — الاسطورة والرمز — ص 43 ، 44 .

وتقـوم اشباح الظـلام   كأنـها رهن الجراح ...
بشـريكابد مرهـقا   عبء التخـلف في كفـاح (1)

وقد كان توظيف الرمز اللغوى لاغراض فنية في المقام الاول قليلا في الاتجاه الاحيائي كما سنبين في الفصل القادم . فالشاعر في هذا الاتجاه شديد الحرص على توصيل المعنى النثرى للابيات مرتبطا بالاصلاح والكفاح والجهاد مستعينا من أجل ذلك بالصور الوصفية البرهانية والتوكيدية التي سبق الحديث عنها في الباب الاول . لكن الرمز اللغوى الفني الذى نتحدث عنه هنا يتمرد على منطق العقل والبرهان، وتكف الصورة الرمزية عن ان تكون وصفية ، فهي تتمرد ايضا على المعنى النثرى والعلاقات النثرية . يقول ادمون ولسون احد دارسي الرمز والرمزية الغربية في هذا السياق ((فالمشاعر الانسانية والاشياء الجماد يعتمد بعضها على بعض وتتنامى معا على نحو تعجز عن ايضاحه لنا افكارنا التقليدية المتصلقة بالسبب والنتيجة)) . والثورة التي نلمحها في الصورة الشعرية هي ثورة ميتافيزيقية تخترق الحجب وتقدم رؤيا أو نبوءة من خلال الرمز .(2)

II

فالرمز الفني ، اذن ، قد ينبثق من المجاز اللغوى نفسه حين يضغط الشاعر على بعض الالفاظ في القصيدة ضغطا مركزا يتجاوز كثيرا حد الاشارة الى المعنى العام القريب والمألوف بحيث يوقظ في النفس معانيه ((الماورائية)) التي لابست ميلاده لاول مرة واقترنت بالتفكير الاسطورى الديني لمخترع اللغة القديم الذى يرى في كل شيئ روحا مؤثرة فاعلة تتحرك وترتبط بقوى الخير والشر بشكل حاسم . ولعل هذه الفكرة تتوضح أكثر عندما نتأمل هذا المقطع الاول من قصيدة ((رحلة المحراث)) للشاعر باوية ، يقول فيه :

عـن ... عن زنود
تنحـني
توقظ فجر البذرة العذراء ..

1 ـ خليل النحوى ـ مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر ـ ص71 .
2 ـ ادمون ويلسون ـ قلعة أكسل ـ ص12 .

قنديلا ، غزا عاصي محيطات العطاء

. . . . ،

توقد اعصار البذور

نجمه درب . . . وأساطير فؤوس

كحلت جفن النسور

. . . .

تعتلي مزرعة الحلم

وعن حبة قمح . . تعرف الدرب

تعاني لحظة الميلاد . . والاسراء

في مزرعة الاحلام

تنساب هوى . . في كل مدار (1)

هنا نجد الصورة الشعرية المشعة قد اتسع اطارها وتشعبت ظلالها وايحاءاتها كأنها مرايا متعددة وضعت في أماكن مختلفة ، كما يقول دي لويس . بحيث صارت كل مرآة تعكس جانبا من المعنى (2) . الا اننا مع ذلك نلاحظ في ابيات باوية ان هذه الصور رغم تعددها تصب كلها في واد واحد هو وادي الرمز الكامن في ((البذرة العذراء)) ومن أجل هذه البذرة تنحني قامات الرجال في الحقول وتنشط زنودهم في خشوع كأنهم يؤدون طقسا تعبديا ، وكذلك تصير هذه ((البذرة)) قنديلا يستضيء به الانسان ويستعين به على قطع محيطات الظلام والبداوة المهلكة فيقتات من هذه البذرة السحرية ويلتمع الرغيف ((كالنجم)) لينير درب الانسان الذي كان يقاوم به تهديد الجوع والفناء وتصبح فكرة ((البذرة)) ثورة واعصارا تتحول اثرها الفؤوس التي تحركها زنود الرجال والنساء في الحقول المزروعة الى اسطورة حقيقية تجسد انتصار ذلك الانسان على الزمان والعدم وتتحول في ذات الوقت عبر تكوينه النفسي الى مزرعة من مزارع الاحلام ويغدو الحلم حقيقة . يقول الشاعر الايرلاندي ((ورد زورث)) ان رؤيا الشاعر او ما يمسكه خياله على انه حلم يجب ان يكون الحقيقة ((. . . ويمكن مقارنة الخيال بحلم آدم _ أفاق فوجده حقيقة)) (3) .

وهكذا يبدو شاعرنا كأنه بصدد نسج اسطورة الانسان في بحثه المضني عن ضمان الغذاء لنفسه كي يبقى على حياته . وفي بحثه ذاك عثر على حبة القمح ((البذرة)) فعلم انه قد عثر من خلالها على معنى الحياة نفسها كامنا في هذه البذرة ((السحرية)) فاحتفى بها وقدسها اذ كانت هي محتوى حياته أيضا كأنما يقدس ذاته

---

1 _ محمد الصالح باوية _ أغنيات نضالية _ ص112 .
2 _ سي . دي . لويس _ الصورة الشعرية _ ص90 ، 91 .
3 _ ر.ل . بريت _ الخيال والتصور _ ص224 .

وبهذا ارتفعت دلالة البذرة في ذلك السياق الشعري من مستوى مجازعادي يراد منه ان نتصل بصور الاشياء الى مستوى الرمز الذي يحول الصورة الى معنى بعد ان زال اثر الحس فيها . وقد احتوى الرمز هنا سائر الصور في الابيات وانضوت معانيها تحت لوائه . وصار الرمز عند هذا الحد وسيطا لامحيد عنه بين طبيعة الاحساس التصويرية وطبيعة الفكر التجريدية . وتلك اهم خصائص الكائن الانسان . و((لا يعني الانسان الا بالانسان ، كما يقول لويس هورتيك — فهو الكائن الوحيد الذي يعرفه جسما وروحا)) ، ولا يستطيع ان يتصور ماحوله الا في شئ من الروح الانسانية كذلك (1)

ويبدو ان الشاعر باوية من هذه الفئة القليلة من شعراء المغرب العربي ابناء جيله الذين اتاح لهم تعلم احدى اللغات الاوروبية من الاطلاع على ماجد من نظرية الادب الرومانسي والرمزي في الغرب ، ومن اساليب التعبير الجديدة فتمثلوها في اشعارهم لقد ادرك رواد الشعر الرومانسي والرمزي في الغرب ((ان العالم كائن عضوي ، وان الطبيعة تشمل الكواكب ، والجبال ، والنبات ، والناس على حد سواء ، وان مانحس ومانراه ، ومانسمعه ، وما نشعره ، ومانشتمه كله متواشج معا)) ، وان هذا الكل المتواشج هو من صميم الكيان الموحد ، الكون والحياة والموت (2) .

هكذا تبدو مفردات اللغة مرشحة اكثر الى ان تصير رموزا فنية في السياق الشعري وفق هذا المنظور الفني عندما يكون الشاعر قد ركب تلك المفردات او بعضها على الاقل تركيبا مخصوصا ينفي عنها صفة الحسية المحض ، وبعبارة اخرى ، يدمج الفكر في الشعور والمعنى في الاحساس دمجا قويا يوحد بين الروح والمادة ، كما قد نستنتج ذلك من قصيد الشاعر التونسي يوسف رزوقة ، وهي بعنوان ((من يعش مشكلتي فليتكلم)) ، والقصيدة تتألف من مقاطع عدة ، وهذا المقطع الاول منها :

انني ، شيئا فشيئا ، اتهشم
في دمي نهر عظيم ، يتسمم
من يعش مشكلاتي . فليتكلم (3)

ومن الواضح ، هنا ، ان صورة البيت الثاني هي مركز الفاعلية الرمزية التي كونتها جملة تفاعلات لغوية في توتر حاد للعلاقات بين الفكري وبين الشعوري ، بين المعنوي وبين الحسي ، وقد تجلى ذلك بخاصة في عبارة ((النهر العظيم)) التي تبدو للوهلة الاولى موغلة في الطبيعة الحسية ، لكن باضافة لفظي : دمي ويتسمم اليها تناست فجأة هذه الطبيعة الحسية في مسار رمزي ذي منزع فكري معنوي مشحون بالشعور

---

1 — لويس هورتيك — الفن والادب — ص 47 .
2 — ادمون ويلسن — قلعة أكسل — ص 12 .
3 — يوسف رزوقة — لغة الاغصان المختلفة — (باشتراك) ، دار الاخلاء ، تونس ، 1982 ص 81 .

وبذلك صار هذا ((النهر)) رمزا لكل مايمكن ان ينطوى على معاني التمرد ، والثـورة والغضب ، والاحتجاج ، ومااالى ذلك من الايحاء الرمزى الذى لا يحده حصر ولا يقف عند الحسي . ولعل هذه القضية ، أعني قضية الرمز اللغوى تتبين اكثر عند قراءتنا المقطع السادس من هذه القصيدة وعنوانه ((زمن الموت)) يقول الشاعر فيه :

كانت الآه سحابـــة
حلقت في كل فـــج
واستقرت فوق غابـــة (1)

هنا يكون شاعرنا قد استحضر الى المخيلة عوالم فسيحة متباينة ، وبسط المناظـر امامنا من سحابة وفج وغابة ، وربط بينها وبين وجودنا الانساني ربطا قويا بواسطة هذه ((الآه)) المتجولة ، أقول : رغم ذلك فان نسجه اللغوى لم يقف عند هذا الحد بـل تعداه الى الايحاء بشيء اخر لا تقوله الكلمات بحد ذاتها ، بل تقوله مجتمعة على ذلك النحو الفريد . بحيث تدرج الشاعر في بناء الرمز من الخصوص الى العموم من الآه الـتي هي حركة النفس الانسانية في اتجاه حركة العالم او الكون المتمثل في مستوى السحابة التي قد تعني سحابة هم او حزن او مطلق الشكوى من قيد والرغبة في التحـرر (السحابة هنا مرآة عاكسة للنفس) ، ثم انتقل التعبير الى مستوى ((كل فج)) الذى يعني درجة من التوتر اوسع وأعمق من مجرد سحابة بحيث يشير الفج الى شرخ عميق وتصدع في النفس شبيه بالهوة السحيقة في اعماق فج . ثم بلغ الشاعر الغاية في لفظ ((غابة)) الذى يفيد بصيغة النكرة الشمول والاستغراق بالاضافة الى حالة التعتيم الكامنة فـي منظر الغابة ولونها . ولفظ ((غابة)) هنا بوصفه رمزا لحالة هي قمة في التأزم قد طغى على كل ماعداه . فالغابة هي المعادل الرمزى الذى يستوعب مخاوفنا الاصلية فـي زمن الطفولة ، اذ نحن نتخيلها مكتظة بالعفاريت والاشباح والوحوش الضارية ، وهي من أجل ذلك تقترن في وعينا بمعاني الوحدة والوحشة والتيه ، وتصير ((ثيمة)) او نمطـا من الانماط العليا ورمزا فنيا بالنظر الى تلك الارتباطات المعنوية والعاطفية التي تصلها بالاسطورة وبعالم الميثولوجية القديم . وكل محاولة لشرح هذا الرمز ليس الا ضربا من ضروب التأويل الكثيرة المتعددة المعنى . ويظل الرمز نفسه أكثر رحابة وشمولا في هذا المقام .

ان الصورة المركبة من الرمز ، حينئذ ، تفتح عيوننا على مشاهد حسية متنوعة وتستوعب حضور الاشياء الغائبة بكثافة وتركيز ينتفيان في الواقع ، وهي الى جانب ذلك ، تعـين

1 ـ يوسف رزوقة ـ لغة الاغصان المختلفة ـ ص85 .

الذهن في الوقت نفسه على بناء المعنى المجرد المتمثل في الرمز ، وبذلك يطلق الشاعر قوى الابداع الكامنة في موهبته كي تتألق اللغة وتنمو وتتطور بتأليف معاني جديدة تتولد من المعنى القديم وترتبط بها ارتباط الفرع بالاصل .

وبوسع دارس الشعر العربي باقطار المغرب العربي ، والشعر الانساني بعامة ان يعاين هذا المستوى من الدلالة اللغوية التي ترتفع الى مستوى الرمز في القصائد الموفقة . والامر لا يقتصر على الفاظ محدودة كالليل والبذرة والغابة ، حسب ، بل يمتد ليشمل معظم الفاظ اللغة التي هي مادة غفل بالنسبة للفنان الشاعر ، وربما كنا نجهل الكثير من اسرار مبدعها الاول وأغراضه الانسانية فيها ، والشاعر هو من يعيد الينا من خلال توظيفه الفني لها بعض اسرار تلك النشأة الغامضة . ولعل هذا هو المعنى الذى عناه الفيلسوف ((جان بول سارتر)) حين قال : ((الاصل في الشعر ان يخلق من الانسان اسطورة ، في حين يرسم النثر صورته)) (1) .

وأعتقد ان كثيرا من شعرائنا المعاصرين قد تفطنوا الى ما في اللغة من طاقات ايحائية كامنة ، وتوسلوا اليها بمطالعاتهم الكثيرة في نظريات الادب المختلفة ، وقراءاتهم المتنوعة في الانتاج الشعرى العالمي من اجل اغناء تجاربهم الفنية ، وتطوير قدراتهم التقنية على توظيف اللغة وتطويعها على تفاوت واسع في التوفيق ، وصولا الى تفجير تلك الطاقات الايحائية والرمزية . وقد عبر بعضهم عن ذلك في مناسبات نثرية ، بل ان بعضهم قد توسل الشعر والصورة تعبيرا عنها ايضا ، كما في هذا المقطع الخامس من قصيدة الشاعر رزوقة السالفة الذكر ، وعنوان المقطع ((الى الشعراء)) حيث يقول (2)

تتساءل الاشجار
ياشعراء هذا العالم المنهار
هل ذقتم حليب اللفظة الهرمة
تتشنج الازهار
ياشعراء هذا العالم انفجروا
او انتحروا
بعيدا ، خان الكلمة . .

هنا يبدو الشاعر على وعي تام بأنه يمارس الكتابة ((بلغة داخل اللغة)) كما يقول أمين العالم (3) فهو لا يكتفي بأن ينسب الى الاشياء الغافلة البكماء صفة البشر ويترجم عنها احساسها كما يفعل الكاهن القديم حسب ، بل ينفث فيها من روحه روحا

---

1 ـ جان بول سارتر ـ ما الادب ؟ ترجمة محمد غنيم هلال ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة دون تاريخ ، ص 38 .
2 ـ يوسف رزوقة ـ لغة الاغصان المختلفة ـ ص 84 .
3 ـ محمود أمين العالم ـ " لغة الشعر الحديث " مجلة الفكر ، عدد 9 ، جوان 1981 .

غامضة فيهبها القدرة على الافصاح كما يفعل الساحر ايضا ، وبذلك يتأكد في الشعر نزوع خفي الى الاتحاد بفن الكاهن وفن الساحر كما يرى ارنست فيشر (1) . ومن يفسر عبارات الشاعر رزوقة السابقة : (تتساءل الاشجار . . تتشنج الازهار . . حليب اللفظة الهرمة . .) بكونها مجازات ليسرغير ، في ذلك السياق ، يتجاهل دون شك كثيرا من اسرار الروح الانسانية الغامضة التي مازالت الى اليوم ترى في ((اختلاجة عين)) مايدل نعي لميت ، وفي ((حك راحة اليد)) ماينبئ بقدوم ضيف او عودة مغترب ، وفي تسبيع الرضيع والمريض بخيط الصوف والملح مايفيد تطهيره من الارواح الشريرة ومن الاسقام ، وفي التمائم والتيمن والتبرك والمسح من مظاهر السحر المختلفة مايدل على نفاذها في حياتنا وباقية في عاداتنا .

فالكلمة في الشعر لها ميزة خاصة ، لانها تحاول ان تفيد من قوى الخلق والابتكار غير العادية التي مافتئ فضول الانسان يحث خياله على ارتياد مجاهيلها ، وهو مايجعل قدرات اللغة على التنظيم والتأثير في هذا السياق الابداعي غير محدودة ولا يستطيع العقل استيعاب جميع ظلالها جملة وتفصيلا . ويبدو ان هذا الفهم المعمق لرموز اللغة دخل في جملة مبادئ المذهب الرمزي في الغرب ، فأقطاب هذه المدرسة ، كما يقرر الباحث مصطفاى يرفضون ((التعقل والشرح)) ، لانهما من ثمار العقل الذى تحكمه العلاقات الظاهرة بين الاشياء ، فالرمزيون ومن تأثربهم في الرمز يعتقدون ان ((للحياة ظاهرا وباطنا ، واننا محاطون بالاسرار التي هي روح الواقع وجوهره ، وان الشعر لا ينبغي له ان يكون وصفيا ، فاذا اردنا ان ندرك روح الاشياء التي تختفي وراء المظاهر نتخذ الرمز سبيلا الى ذلك فيصير الشعر ايحائيا موسيقيا سحريا)) . وكأن هذا الباحث يرى في هذا التفسير لطبيعة الرمز اللغوى الفني مايجعله ميزة المذهب الرمزى وحده ، حين يقول في تعليله ((لان هذا المذهب يعتمد على فلسفة تعنى بالغيبيات وبما يجرى تحت طبقة النفس الواعية)) (2)

والحق ان المذهب الرمزى الذى شاع في الشعر الفرنسي ربما كان الحافز الى دراسة النظرية الرمزية وفلسفتها الصوفية ، أما الرمزية في الادب فهي عامة وعالمية كانت موجودة قبل ظهور الشاعر ((بودلير)) وعظم تأثيرها على نطاق العالم الغربي كله ثم على نطاق العالم اجمع كما اوضح ذلك ((ادمون ولسون)) وهو احد دارسي المدرسة الرمزية في الشعر والرواية (3) .

الاصل اذن في الرمز اللغوى ان ينبثق من الدلالة اللغوية المستعارة اى من

---

1 — ارنست فيشر — ضرورة الفن — ص 16 .
2 — موهوب مصطفاى — الرمزية عند البحترى — الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1981 ، ص 43 .
3 — ادمون ويلسون — قلعة اكسل — ص 20 .

السياق اللغوى الذى ((ينمو طبيعيا في اتجله العالم المحسوس)) الذى صار يطلبه الشاعر في حالة المنفعل المتأثر ، فتتمطى التجربة خلاله وتسرى فيه فيحصل الرمز وربما كان ذلك دون وعي من الشاعر وخلافا لمقاصده ، فيكون الرمز حينئذ ((زهرة تنبتها حيوية القصيدة القوية)) (1) . وهكذا تكون الصورة الشعرية الحية بعامة هي النبتة الزكية التي تثمر الرمز .

III

لكن كثيرا من الدارسين للشعر العربي المعاصر بخاصة يبدأون حديثهم عن الرمز ، عادة ، بالاشارات التاريخية والاسطورية التي ينتقيها الشاعر من التراث ومن الميثيولوجية العريقة فيستعيرها من سياقها في الماضي ليحملها دلالات جديدة ، ومعاني او مواقف معاصرة تضاف الى ثراء الدلالة الاصلية في التراث ، وربما تناظرت الدلالتان في السياق الشعرى الى حد التنافر او التعارض والتعاكس ، فيشف الرمز عند ئذ عن غايات بعيدة ويعبر عن تجربة انسانية واسعة حاضرة وازلية ، بحسب طاقة الشاعر التعبيرية او التصويرية وقدرته على صهر رموزه التراثية ضمن عناصر الصورة الشعرية التي هي اشعاع دائم . اما اذا عجز فن الشاعر على اذابة هذا الرمز التاريخي والاسطورى فانه يظل حينئذ طافيا على السطح ، جافيا برفضه السياق ، او يقف حاجزا يمنع الصورة ان تمدنا بمعاني الايحاء ، على نحو مانجد في قصيدة الشاعر سليمان جوادى على سبيل المثال ، وهي بعنوان ((أغنية لم يلحنها الشيخ امام)) (2) حيث حشد الشاعر عددا من الرموز التاريخية والقصصية والاسطورية المتباينة في دلالاتها الفنية ، ومصادرها التراثية ، واغراضها العامة : تمتد من (أبي الهول الى سيزيف الى النبي داوود فعنترة العبسي الى عمر بن الخطاب ، رضي الله عنه، الى خالد ابن الوليد فأخبار جرير والفرزدق الى السندباد البحرى فشهرزاد الى صلاح الدين الايوبي الى الامير عبد القادر الجزائرى فأبطال ثورة اول نوفمبر المجيدة) ، بالاضافة الى رموز اخرى لغوية كثيرة ، وليس عيبا ان يجمع الشاعر بين هذه الرموز كلها اذا احتل كل رمز منها موقعه من التجربة العامة وافصحت عنه الصورة الشعرية ولبس ثوب الاقناع

1 — موهوب مصطفاى — الرمزية عند البحترى — ص171 .
2 — سليمان جوادى — يوميات متسكع محظوظ — ص19 .

العاطفي الوجداني بأن يتمثله الشاعر تمثيلا فنيا ، وهو مايبدو لنا منتفيا تماما فـي سياق القصيدة التي تبدأ بهذا المطلع الغريب :

واتحـــدنا
مخـــطئ هذا الذى يدعى قـــدر
مـــذنب هـــذا الذى يدعى قـــدر
كان في النية ان نلتـهم الصـــبر ..
ونجـــتر الصـــمر
كان في النية ان نلقي بسيف ابن الوليد
كان في النية ان نمحـــو اخبار عمر
كان في النية لكـــن ..
كان في النية آه
اسمحوا لي خانني بيت القصـــيد (١)

ومن الواضح ان الشاعر يعاني هنا من تشوش واضطراب في الرؤية مما ادى به الى الحشد والتراكم غير المجدي يكرر نفسه في ابياته دون ان يتقدم نتيجة غياب الشـــكل الفني اوالصورة والنسق ، لذلك وجد الرمز التاريخي هنا معلقا في الفراغ دون سند حقيقي من احداث تعضده في السياق اى في غياب التربة الخصبة التي توحي بنبات الرمز ، وقيام تجربة ذات مغزى وراء ذكر الاسم الظاهر في لفظي عمر وسيف ابن الوليد وزاد من فقر المضمون في الابيات وهم الشاعر انه يصنع مفارقة فنية بين كلمة المطلع ((واتحدنا)) وبين ابيات المقطع بعد ذلك ، في حين يخلف اعتذاره المفضوح فـــي البيت الاخير لدى القارئ الجاد شعورا حادا بخيبة الامل ، وفقدان الثقة . فماذا يجد القارئ ، اذن ، من اصداء الاحداث الجليلة المتصلة بشخصية فذة كعمر بـــن الخطاب وقائده الظافر خالد بن الوليد ؟ لاشئ في هذا السياق الخاوى الذى يخلو من كل تصوير ومن الاشارة ايضا .

ولا يرتفع الرمز في المقاطع التالية عن هذا المستوى ، بل ربما تردى في مزيد مـــن السطحية والنثرية الباردة حين يتحدث الشاعر عن هذا الوطن العربي المهزوم ، ويصف حكامه انفسهم بالزعامات الكاذبة . وهو مايثير في الشاعر احساسا بالخجل ، ان لم يكن احساسا بالخزى والعار :

ساذجة هذه الزعامات التي تسرقـــه
تافهة هذه الحكومات التي تمتصـــني

١ـ سليمان جوادي ـ يوميات متسكع محظوظ ـ ١٠ .

مزق عبد القادر الآن مواثيقك — بيجو —
وأتى متشـــقا عنترة العـــبسي
مصحـــوبا بأبـــطال نوفمبر
وغزا صالون داود ليغتال فتاة تتكوفر

فالبيت الاول والثاني من هذا المقطع صارخ محض ورد في سياق من التقريـــر والمباشرة التي تصدم الذوق الفني ثم اتبعهما الشاعر بحشد من الرموز ركبت في نسيج مهلهل ردئ دون تمهيد لها اوتمثل لمحتواها مما ادى بطبيعة الحال الى ســـوء الهضم . فالامير عبد القادر بطل المقاومة الجزائرية لم تكن له ((مواثيق)) بمعـــنى الثقة مع قوات الغزو بقيادة ((بيجو)) الفرنسي اوغيره ماعدا مواثيق الكفاح والســلاح ولعل الاشارة في الابيات كانت الى المعاهدة ((تافنة)) سنة 1837 م التي أرادها القائد الجزائري خديعة حربية ونقضتها فرنسا بعد ذلك (1) . والامر بعد هذا أشـــد غرابة في الجمع بين عنترة العبسي رمز الحربي المتمرد على نظامه القبلي ، اى الانسان الثائر على نفسه ، وبين أبطال ثورة أول نوفمبر 1954 التي كانت اعلانا بميلاد الانسان الحر سيدا على ارضه ومجاهرا باختياره وعقيدته ، وهي الصرخة التي وعتها شعـــوب العالم المتطلع الى التحرر وتأكيد استقلالها وسيادتها أبدا ، يضاف الى ذلك معنى خاص في الثورة الجزائرية ذو طابع روحي اسلامي عميق يتمثل في تحطيم آخر أوكـار الصليبية الحاقدة على الامة الاسلامية . فأين نجد كل هذه المعاني في ذلك السياق الشعري الفقير الى الدلالة والرمز .

ولا طائل يرجى من تمحيص بقية الرموز في القصيدة ، فقد انساق الشاعر وراء اجراس الكلمات كيفما تم له الاتفاق يبتغي النغم المنساب متوهما وجود المعنى من مجرد حصول الوزن الشعرى كما بينت ذلك في مقال سابق (2) مثل قوله :

تلك أشياء روتها شـــهرزاد
وامور قال عنها السند بـــاد
نحن لانطلب منكم ان تعيدوها الينـــا
قد مللنا ايها السادة ـ صندوق العجائب
وغدا عبئا ثقيلا كالضـرائب
نحن نرجوان تعيدوا سورة الناس الى القرآن فورا
ان تعيدوا لصلاح الدين سيفا عربـــيا

1 — راجع : صالح خرفي — شعر المقاومة الجزائرية — الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دون تاريخ ، ص 43 وما بعدها .
2 — راجع للمؤلف " النغم الطلائع في يوميات متسكع محظوظ " ، صحيفة أضواء ، الجزائر 9 و 16 مارس 1985 .

قام في وجه الحكومات وعسرى
نحن نرجوان تعيدوا لابي الهول لسانه
وتردوا لابي الخـيرات شانه (1) .
....

مما تقدم ندرك انه لكي يتبلور الرمز التاريخي في القصيدة فنيا فيجب ان تكـون الصورة التي تحبل به مركبة وذات علاقة بالحاضر ايضا كما يقول دي لويس، لان الـذى يشدنا نحو الرمز التاريخي او القصصي ليس حقيقته المدوية في ذلك السياق الماضـوى وانما هو مصيرنا الذى نلمحه بالتحديد من خلاله في الحاضر، فنحن نطالع في الرمز تجربتنا الخاصة موصولة بتجارب اسلافنا في الماضي ، ومن هذه الخصوصية نطالع في الرمز الفني مصير البشرية و تجربتها الانسانية العامة . ان للرمز الفني دائما مثل هذه القدرة على دمج الخاص بالعام والآني بالمطلق والمحدود المعلوم باللامحدود المجهول .

ولعل قصيدة الشاعر التونسي مصطفى الحبيب بحرى المسماة ((الوجه الاخـر للمأساة)) توضح جانبا من هذا المعنى .
فهو يقول فيها مستلهما قصة النبي يوسف عليه السلام :

يا يوسف كفكف عبراتـك
واشرب في صمت آهاتك
فالبئر عميقـة
والقافلة ارتحلت
الاخوة مارحموا يعقوب انسلوا في اخدود الليل
تركوك وحيدا في بئر الغربة (2)

وبالرغم من كون الصورة هنا مازالت تتحرك ضمن قرائن السياق التراثي : يوسـف البئر ، القافلة ، الاخوة ، يعقوب وغيرها الا اننا نلاحظ في التفاصيل الاضافيـة الدقيقة داخل اللوحة نفسها ضغطا غير قليل على معاني الغربة والوحدة والوحـشة (كفكف عبراتك ، اشرب في صمت اهاتك ، البئر عميقة ، اخدود الليل ..) وهـذه الحشودات ، ان صح التعبير ، تحفر كلها في مجرى المعاصرة ، وتفيد ان الشاعر قد اتحد برمزه وصار اياه ، فهو يعبر عن مشاعره المتأزمة المتألمة في صورة الإخر ، يوسف وقد سكن الاثنان بئرا واحدة وأصبحت الصورة والرمز المتضمن فيها يشيران اليهـما معا والى غيرهما من المنفيين الذين يعانون مثل هذه الحال ، وهكذا راحت الصورة

---

1 ـ سليمان جوادى ـ يوميات متسكع محظوظ ـ ص13 .
2 ـ مصطفى الحبيب بحرى ـ" الوجه الاخر للمأساة " مجلة الفكر عدد 8 ماى 1977، ص28، 29

تلف في ردائها المادى الكثيف موقف المفرد والمتعدد في الماضي والحاضر على حد سواء ، وقد صنعت الاحداث المتراصة حول محورها ((يوسف)) رمزا فنيا يعلو على دلالته المحدودة في التراث ويعانق مجموعة من المبادئ او المعاني غير القابلة للحصر والتحديد . يتأكد هذا الايحاء حين نواصل قراءة القصيدة ويقوى في نفوسنا :

فلماذا يحيا مأساة التجربة المرة
في اعماق الظلمة
يجتر رؤاه على الباب الوصد

انه الشاعر الذى تؤرقه رؤياه حين لا يجد منفذا لتبليغها ، كما هو الشأن في حال النبي المجهول

في قلب الشاعر امنية
أن يطوى ابعاد الماضي

وبهذا يتأكد لنا ان الصورة المركبة هي صانعة الرمز ، والمقياس الفني الصحيح لمعرفة مدى توفيقه واخفاقه فنيا .

وخطأ بعض الشعراء هو انهم ينظرون الى الرمز هنا منفصلا عن سياقه بحيث يهتمون بالمفردة في حد ذاتها لانها توجد مع غيرها من رموز ودلالات ومعاني قديمة او حديثة .

وللشاعر الحرية الكاملة في توجيه مسار الرمز الذى يظل ، كما قلنا ، خاضعا لقانون السياق الشعرى الذى تستمد منه الصور ايضا نسقها وتآلفها فتغذو تجربة الشاعر وتغنيها بحيث تبدو القصيدة قابلة للنمو والتطور واحتواء الرمز والبوح به دون السقوط في التقريرية والخطابة ، ولذلك يكون الرمز الفني في كثير من الاحيان بمثابة قاع النهر الطيني اللزن في هذه اللوحة يتشكل بأشكال التجربة العاطفية وأمواج الصور الحسية التي ترفد تيارها العام ، ويفصح الكل عن وحدة متناغمة . وفق المعنى او معنى المعنى بتعبير أ. ا. ريتشاردز(1) ولعلنا نجد تطبيقا لهذه الفكرة في قصيدة ((قداس المصلوبين)) للشاعر المغربي احمد بلبداوى حيث يقول في الجزء الاول منها (2)

آه ياقداس المصلوبين على قارعة اليتم
أعصابي لم تأكل شيئا منذ أكثر من عشرين سنة

---

1 — راجع : منح الخورى — الشعر بين نقاد ثلاثة — ص 149 ومابعدها .
2 — راجع الابيات في : عبد الله راجع — القصيدة المغربية المعاصرة — ج 1 ص 87 ، 88 .

اعصابي _ لوتعلم _ مدن لا يسكنها غير القـر
ولا يتساقـط منـها
الا اوراق القـهـر
ياما انتحلت احلامي افلام الرعب ، افلام العنف
يا أسمع يا أنت
لما فاجاءت امـرأة حامـل
شرطيا وهو يضاجع تلميذة
في ركـن من اركان الشارع
اجهضت ابنا في العشرين
اتحدت اصوات السابلة بصـوت الطـفل
واتخذت أشكال عصافير بنت اعشاشـها
فوق هـراوات الشرطـة
قالوا ما رأيك يالقـمان
_((اياكم ان تستفتوا غير القلب))
قال لهم لقمان : استفتوا القلب
اياكم ان تستفـتوا غـير القـلب
ومن استفتى غير القلب فلن تقبل منـه الفتوى
قالـوا : والرأس ؟
قال : الرأس العارى ياما أتعب مـولاه
((والرأس اللّيس يدور
كـديه)) .

اذا تجاوزنا الحديث عن بعض الضعف في البيتين الاولين نتيجة الخطاب المباشر واهملنا عبارة ((افلام العنف)) التي تعد حشوا مخلا بالكثافة لانها تكرر العـبارة السابقة فان باقي الابيات منضدة تتقدم بالايحاء في تصميم محكم نحوغايتها الرمزيـة وقد طمت الصورة فيها وتشعبت تفاصيلها وتدفق الايحاء من رموز لغوية عدة سبـقت الرمز الفني الاساس ((لقمان)) فمهدت له عبر ((قداس المصلوبين ، أوراق القـهر افلام الرعب ، امرأة حامل ، صوت الطفل ، هراوات الشرطة ، عصافير خضراء ..)) هذه الرموز اللغوية تشكل قاعدة خلفية وقد وردت في سياق يؤكد سيادة القهر في القصيدة ولكن ابرز هذه الرموز كلها ، وأكثرها خصوبة معنى في المقطوعة الشعرية هو ((لقمان)) الرمز ، ان لقمان في التراث مثال الحكمة والتعقل والصلاح وسداد الرأى وبيان القول ونصحه يرجى عند الشدائد . وقد لجأ اليه الشاعر في سياق تلك الاحداث الهامـة المدلهمة لهذا الغرض ملبسا لهجته صوت الجمهور حتى يمنح صوره قدرا اكبر مـن

الحياد والاقناع وصار من المرغوب فيه ان يفتي لقمان في احداث خاصة حصلت في زمن معلوم وبمكان محدد بل يطلب منه ذلك بما يفيد معنى الضرورة ، لما للفتوى من قداسة دينية ، وهنا يصنع الشاعر المفارقة المدهشة التي تعمق احساسنا بالفاجعة وهول المأساة ان شخصية لقمان هنا تتنكر لصوتها في الماضي ، وتنقض نفسها فتخون الامانة ، لانها تصدمنا برفضها الحاسم بهاء الفكر والتعقل ومبدأ الحكمة ، بل هي تدعونا الى الاصغاء لعواطف القلب الجامحة ، وتصر على اتباع الهوى اصرارا عجيبا مؤكدا يطلق العنان للغرائز المتوحشة :

– ((اياكم ان تستفتوا غـير القلب))
قال لقمان : استفـتوا القـلب
اياكم ان تستفـتوا غير القـلب
ومن يستفتي غير القلب فلن تقبل منه الفتوى

هذا الضغط القوي على القلب ، وتكرار لفظ الفتوى بصيغ مختلفة يقود حتما الى طريق الرمز الثانوي ويفتح الدلالة على معاني الغريزة العمياء مموهة في صبغة دينية عقيدية كل همها الجري وراء شهوات النفس اللجوج حتى لو كان الدين مطية لذلك وبهذا ينتصب القلب ضد العقل يطمس انواره وينقض الدين ويشوهه ، وكون لقمان الرمز يقف هنا مناقضا لصورته الحية في الماضي ينبئ بوجود مشكلة حاضرة في الصميم لانه لا يستطيع ان يجهر بالحق بل يرفضه في عناد . وقد استمرت اجزاء الصورة المركبة تغذي هذا المعنى العام وتؤكده في قوله :

قال : الرأس العاري ياما أتعب مولاه
والرأس الليس يدور
كديه .

يقول الباحث : عبد الله راجع في تعقيبه على هذا المقطع ((نلاحظ ان التعليق كما ورد داخل المقطع ينفصل عن الفترة التاريخية التي تبادر الى أذهاننا انه (يعني لقمان الرمز) يثيرها ليصبح عائما ينطبق على كل زمان ومكان ، مباشرة بعد وروده في سياق حدث غير محدد بل انه ليخرج عن بعده التاريخي ليرتبط بمكان معين ومغاير من خلال المثل العامي : ((الرأس اللي مايدور كديه)) . مما يؤكد تحول الاسم ومعه التعليق الى رمز قابل للتوظيف)) (1) . ويبدو لي ان الكاتب يبالغ هنا في الفصل بين الرمز ((لقمان)) وصلته بالواقع التي يؤكدها السياق الشعري واحداث الصورة الحسية .

---

1 – عبد الله راجع – القصيدة المغربية المعاصرة – ص 93 .

ان توجيه التهمة الى الرأس الذى يناظر القلب ويعاكسه يعني ان كل من يحاول التفكير المنطقي العقلي في النظام وهياكله يصادر رأسه ويحكم عليه بالموت أو الجنون .

وبهذا يكون الرمز التاريخي قد اغتنى بدلالات الحاضر وأضاف اغراضا الى جانب غرضه الاصلي في التراث واتسعت مساحة الايحاء والرمز يصنع مفارقة في الموقف بين التراث والمعاصرة ، هذه المفارقة من شأنها أن تجعل الذهن في حالة مقارنة نشطة تهبه القدرة على التحليل والمواجهة ، وتجعل مشكلة الحاضر اكثر وضوحا ومعايشة . ويرى صاحب كتاب ((المفارقة)) ان النمط الاكثر ألفة من غيرها هو ذلك الذى تقوم ((الحقيقة فيه بتصحيح المظهر بشكل واضح)) (1) .

لكن طبيعة العلاقة التي تربط الرمز الفني التاريخي بالصورة الشعرية قد تلاحظ في مستوى آخر يفصح عنه سياق القصيدة وحده دون التصريح بالاسم الرمز . انما تتضمنه أحداث الصورة الحسية عندما يقوم الشاعر بحشد جملة من ايحاءات الرمز الاصلية ولوازمه الاخرى فتبدو الصورة الشعرية قابلة لان تعانق كل مواقف يكون مشابها للموقف الاول في التراث لالتقائهما في وحدة المبدأ والغاية . ان درجة التلاحم بين الصورة والرمز تكون حينئذ أشد احكاما ويصير الرمز عندها قناعا يلبسه الشاعر كما في قصيدة ((رجل ينهض من غار حراء)) للشاعر التونسي المنصف الوهابي :

رجل مسكون بالناس
وبأعراس الفقراء
تناديه أوراق الليل وأعذاق النخل
فينهض من غار حراء

ياسيد هذه الصحراء
خذنا لابيك الساكن عند فم الانهار
وامنحنا ماتمنح ريح الفصل
اذا التفت بالاشجار (2)

الشاعر ، هنا ، يطوى الحادثة التارخية طيا ضميا ، وهي تتمثل في شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم وارتباط اسمه بغار حراء الذى يعني جبل الرحمة وجبل الالهام والفكر . ويتخذ الشاعر من هذين الرمزين شبه نواة مركزية تلخص التجربة وتكثف الاحساس حول الرمز المحورى ((رجل مسكون بالناس)) وتشع منه أنوار عبر أشكال غير

---

1 — د . سي . ميوميك — المفارقة — ص 52 .
2 — المنصف الوهابي — ألواح — ص 31 .

قابلة للحصر أجملها الشاعر في عبارات شديدة التركيز والكثافة مثل ((اعراس الفقراء اوراق الليل ، اعذاق النخل ، فم الانهار ، واخيرا ريح الفصل)) او رياح اللقاح . وبهذا اتاحت احداث الصورة الحسية للشاعر فرصة تكثيف المشاعر الانسانية بتجاوزه فيها اطار المقف التاريخي المحدد في السيرة النبوية الطاهرة الى صنع رمز فني عام يستخرق أجيال البشر جميعها في طموحها الى حياة الطمأنينة والرخاء والسلام بين الانسان والانسان من ناحية وبين الانسان وبين الطبيعة الكريمة المعطاء من ناحية اخرى ، وهو مايبرر قيام نوع من العلاقة الاسطورية او الاعجازية الدينية في الصورة تقود الى حلول الانسان في الطبيعة واتحاده بها في وحدة كونية أليفة ومحببة ، لا سيما في قول الشاعر :

خذنا لابيك الساكن عند فم الانهار
وامنحنا ماتمنح ريح الفصل
اذا التفت بالاشجار .

نلاحظ ان الخطاب هنا جاء في صيغة أمر يفيد معنى الطلب والترجي يوشك ان يكون صلاة كما في اساطير الطقس القديمة التي يتوسل بها الانسان الاول في استدرار الخصب وطلب النماء واسترضاء الطبيعة واتقاء المحل والارواح الشريرة . ورغم كون الرمز الذي يستلهمه الشاعر منبثق اصلا من العقيدة الاسلامية الموحدة الا ان ذلك لا ينفي عنه الظلال الاسطورية التي يظل الشاعر على صلة بها مادامت مهمته العصية ان يهبنا القدرة على اخصاب مشاعرنا وافكارنا وخيالنا من خلال مظاهر الخصب الفاعلة في الطبيعة . وهو عمل يكمن خارج افق التاريخ ، ولذلك يتعذر وصفه بغير لغة الاسطورة .

IV

ان هذا المعنى يضعنا في قلب العلاقة التي تربط الصورة بالاسطورة والرمز ، يقول ((هنرى هورك)) دارس الاساطير في هذا السياق : ((فهناك لحظات معينة في التاريخ تحدث فيها الوقائع ، وتكون اسبابها وطبيعتها وراء مستوى السببية التاريخية . هنا تتحول وظيفة الاسطورة الى التعبير بالصورة عن الالفاظ الرمزية التي لا يمكن بغير هذه الطريقة وضعها في القول الانساني ، هنا اصبحت الاسطورة امتدادا للرمزية)) (1)

1 ـ صموائيل هنرى هووك ـ منعطف المخيلة البشرية ـ (بحث في الاساطير) ، ترجمة صبحي حديدي ، دار الحوار ، دمشق ، 1983 ، ص13 .

ورغم كون الرمز التاريخي يباين الرمز الاسطوري ويفارقه عند الجذر والمنبت كما سنبين فيما بعد ، فان الصورة الشعرية مع ذلك هي القادرة على ان تجعل منهما افقا من الايحاء والمعنى الرمزي غير المحدود . واذا كان الرمز التاريخي من السهل عزله عن الصورة ، ذهنيا ، على الاقل بمعاينته في سياقه التاريخي الذي يمثل فيه ذاتا مفردة ، أي انه يمكن ان يدرك مستقلا عن سياق الصورة الشعرية بحيث يغدو اقتباسا من سياق تاريخي محدد . فان الرمز الاسطوري ينتفي عنه ذلك بفضل وحدة المنشأ بينه وبين صورته الحسية التي انبثق منها . وفي هذا المعنى يقول أنس داود :
((ترى طائفة من الباحثين أن الاساطير ليست الا لونا من ألوان التصوير البياني لاحساس الانسان بقوى الطبيعة ، يستخدم المجاز الذي تنوسي أصله ، كما تعبر عن الزمن الذي يفني كل شيء . . . فينسى هذا الاصل المجازي وتبقى الاسطورة)) (1) .

وهكذا يبدو الرمز الاسطوري شديد التداخل بسياقه شديد الالتحام بتشكله الحسي ، فتكون الصورة حينئذ هي الرمز ، وكل عبث بهذا الشكل الحسي ، اي بالصورة يؤدي الى غياب الرمز وقصور الاداء الشعري واختلال المعنى او ذهابه كما نتبين ذلك في قصيدة نور الدين صمود ((الخوف من الحرب)) ، وهي ذات نسج مهلهل لا يميزه عن النثر غير هذا الاطار العروضي الفضفاض ((فعلن . فعلن . .)) مع ملاحظة غياب جواب الشرط في الابيات ، فيقول :

ان كنا نعتبر الحرب
كطوفان جارف
. . . .
اوسيل هادر
او بحر ثائر
اوكنا نخشي الحرب
كما نخشى الزلزال الماحق
اوكنا نخشى الادغال او الاهوال او الاغوال
اوكنا نخشى الاعداء
كمايخشى الاطفال العنقاء (2)

فقد اراد الشاعر ان يرسم صورة مروعة للحرب فتمثلها بوعيه لا بشعوره ، وراح يبحث لها في عقله عن تشبيهات ضحلة تحولت في السياق الى مقارنات جافة عقيمة ، وان كانت كثيرة من حيث الكم فانها قليلة جدا من حيث كثافة الايحاء والمعنى ، وقد ورد في هذا

1 — أنس داود — الاسطورة في الشعر العربي الحديث — دار الجيل للطباعة ، القاهرة ، 1975 ، ص34 ومابعدها .
2 — نورالدين صمود " الخوف من الحرب " ، مجلة " الفصول الاربعة " ، عدد سبتمبر 1981 ، ص29 ، 30 .

السياق لفظا الغول والعنقاء ، وهما رمزان اسطوريان كان بوسع الشاعر ان يخصب بهما الدلالة الوجدانية للحرب لو أحسن توظيفهما وكساهما من لحمة الصورة ومن الاحداث الاخرى في القصيدة مايجعل المعنى يحفر في مجرى الاسطورة ، لكن شيئا من ذلك لم يحصل ، ولم يتجاوز الرمز عنده مجرد اشارة عابرة مبهمة ، ولعل الشاعر الجاهلي كان أكثر توفيقا منه حيث يقول :

أيقتلني والمشرفي مضاجعي
ومسنونه زرق كأنياب أغوال (1)

فالاثر النفسي المعنوى في صورة ((أنياب الاغوال)) صار في اتحاد مع الاثر النفسي في صورة السيف المشرفي الذى يلازم الشاعر حتى في منامه ، ومن تركيب الصورتين واتحاد المعنيين انبثق رمز فني في البيت يشع بدلالات اسطورية خرافية ويفيد من قوى السحر الغامضة التي ترجى في مثل هذه الحال لدفع خطر الموت الماحق المحتمل .

وكذلك الشأن في لفظ ((العنقاء)) الذى تصوره اساطير العرب في هيأة طائر خرافي مهول ، ذى اجنحة مضاعفة ، يترصد المعزولين في الصحراء او يتخطف الصبية فيطير بهم في جو السماء ليفترسهم عند الذرى في مكان مجهول ، فيقال حينئذ لقد ((طارت بهم عنقاء مغرب)) كما في قول الشاعر الاموى :

ولولا سليمان الخليفة ، حلقت
به من يد الحجاج عنقاء مغرب (2) .

هنا ايضا ، نلاحظ مرة اخرى قدرة الرمز على دمج الخاص بالعام ، من خلال هذه الاشارة اللماحة في الصورة الى ضحايا الحجاج بن يوسف الكثيرين الذين يتم اغتيالهم وقبرهم في صمت وسرية تامة ، وبذلك صارت يد الحجاج السفاح هي ذاتها عنقاء مغرب .

هذا النوع من ثراء الدلالة الرمزية لاأثر له في ابيات نور الدين صمود السابقة بسبب غياب الشكل الفني المتمثل في الصورة المركبة من الرمز وظلاله أو هالته . وهذا ماحصل له ايضا مع ((أوديب)) الرمز المتضمن في الاسطورة اليونانية التي تجسد فعل القدر الغشوم وعبثه بمصير الانسان وهو في غفلة تامة عن ذلك ، هذا الرمز الاسطورى يتحول في قصيدة صمود الى سرد جاف يخلو من الايحاء والاشارة ، حين يقول في القصيدة السابقة مع ملاحظة غياب جواب الشرط دائما :

---

1 — البيت لأمرئ القيس ، راجع : ابن سلام الجمحي — طبقات فحول الشعراء — تحقيق محمود محمد شاكر — مطبعة المدني ، دون تاريخ ، ص 83 .
2 — راجع البيت في ابن منظور — لسان العرب — مادة "عنق" .

ان كنا نعتبر الحـرب مع الاعـــداء
كالقدر القاسي في كل مآسي اليونان
يتعقب حتما آثـــار الانـــسان
أوديب المـــلك المحكوم عليــــه
لا يمـــلك دفـعا للاقــــدار
حتى تنكشــــف الاســـــرار
لـمّا يسحـــقه القدر القــاسي .

هكذا نلاحظ ان الشاعر يتمادى في تفسير الاسطورة وتحليلها وفك رموزها عوض ان يكثف الاحداث ويحشد طاقة الايحاء حول محورها ، فهو ، اذن ، يقوم بمهـــمة الناثر عوض ان يقوم بعمل الشاعر ، يضاف الى ذلك هذا الخرق الواضح لقاعدة نحوية واضحة توجب ذكر الجواب لفعل الشرط ((ان كنا)) الذى يتصدر الابيات ، مما اوقع الشاعر في الكلام الدارج الذى لا يتقيد بقواعد النحو .

ولعل في وقوفنا على نموذج آخر من شعر احمد المجاطي ، وهو يختلف عن نموذج صمود السابق في توظيفه الرمز الاسطورى ، ما يبين طبيعة العلاقة الحميمة التي تربط بين الصورة المركبة وبين رمزها الفني الناجح من زاوية نظر فنية مختلفة ، حين يعمد الشاعر الى استلهام اسطورة ((بروميثوس)) اليونانية ويدعمه برموز اخرى يدمجها في سياق تجربته الخاصة ، ويتمثلها تمثلا فنيا وضمنيا مكتفيا بالتلميح دون التصريح ، بحيث يذوب الرمز في التجربة الخاصة ويتوحد بها في تناسق تام مع المواقف الوجدانية والعقلية الاخرى فيتحول الرمز حينئذ الى موروث خاص كما في قصيدة ((كبوة الريح)) التي يقول الشاعر في احد مقاطعها : (1)

من شدّ عند صخرة ظنوني
ومــــد منقــارا
الى عيـــــوني
يا ســارق الشعلة
ان الصخب في السكــون
فاقطف زهور النـــــور
عبر الظلمة الحـــــرون
نحن انتجعنا الصمــت
فـــي المــــــغارة
الان نتن المــــــلح

1 ـ أحمد المجاطي ـ الفروسية ـ ص 23 .

لا تغسله العــــباره
فانزل معي للبحـــــر
لابد ان شعـــــلة
تغوص في القـــــراره
فارجع بها شـــــراره
تنفض توق الـــــريح
من ســلاسل السكـــون
تعلم الانســـان
ان يمـــوت (1)

ونرى الشاعر المجاطي قد عرّج في هذا المقطع على اكثر من اسطورة قديمة بحيث غاص خياله في احداثها الحسية ، ونماذجها الاصلية ، فاستحضر منها صورها النمطية التي تلائم مسار الرمز عنده ، وتفصح عن مضمون التجربة عبر أشكال حسية أيضا ، هي قوام الصورة الشعرية التي ترسمها الابيات ، تاركا في الوقت نفسه تفاصيلها الاخرى واسماءها الغريبة على القارئ العربي ، فاستلهم من اسطورة ((بروميثوس)) الاغريقية جانبها المتصل بالاصرار على المقاومة وقهر الألم المادى من اجل الفوز بشعلة الفكر المقدسة ، أعني المعرفة (2) ، كما اقتبس من سيرة النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – بعد ذلك ، جمال الصبر في خشوع صمت المغارة لاجل اقتناص ريعان الفكر وبهائــه كما أفاد ايضا من اسطورة ((عشتروت)) البابلية معنى انبات الخصب من الجدب وتجدد مظاهر العطاء في الحياة بتجدد موعد قدوم الربيع بعد رعشة الخريف وموت الشتاء (3) .

---

1 – أحمد المجاطي – الفروسية – ص23 ومابعدها .

2 – ملخص أسطورة " بروميثوس " الاغريقية : إن سلطة الآلهة على البشر والعبث بمصائرهم انما أتتهم من شعلة النار المقدسة التي استأثر بها هؤلاء الالهة وحرموها بني الانسان حتى جاء الفتى " بروميثوس " الذى غامر بحياته في عالم الالهة ، وسرق منهم تلك الشعلة وأهداها الى بني جنسه من البشر كي يعتمدوا عليها في الدفاع عن انفسهم . وقد تفطن الالهة لهذا الفعل المثير ، ولم يعد في استطاعتهم استرداد تلك الشعلة بعدما ذاع خبرها وانتشر بين الناس ، فقرر اله الحرب الجبار " جوبيتر " بأمر من " زوس " كبير الالهة عند الاغريق معاقبة الفتى بروميثوس ، فشد وثاقه الى صخرة بجبال " القوقاز " ، وراح يسلط عليه نسرا ينهش كبده أبدا فلا تكاد كبده تفنى حتى تتجدد ليظل " بروميثوس " في العذاب المقيم . لكن مجئ البطل " هرقل " العظيم غير مجرى الاحداث من جديد ، واستطاع هرقل ان يخلص الفتى بروميثوس من براثن الوحش الكاسر . وبذلك يتأكد انتصار الانسان على الوحش الغامض المجهول .

3 – تشير الاساطير البابلية الى هبوط " عشتار " أو عشتروت الى العالم السفلي لاسباب غامضة وأثناء غيابها ذاك تتعطل قوى الخصب والنماء ، ولا تتجدد حيويتها الا بعد عودة عشتار مع شقيقها أو حبيبها " تموز " في فصل الربيع .
راجع : صموائيل هنرى هووك – منعطف المخيلة البشرية – ص32 ومابعدها .

وهكذا نجد صور المعاناة والعذاب هي التي تتصدر المقطع الشعرى السابق لتشير في لمح ذكي الى واقع الحال الذى صار يضغط على الشاعر سواء في بلده المغرب او في وطنه الكبير الوطن العربي

من شدّ الى صخرة ظنوني
ومـــدّ منـقارا
الى عـــــيوني

والصورة في البيت الاول تؤكد سلطة القهر السياسي على كل من يحاول التفكـير والفهم او مجرد الحلم والظن ، انها الشعلة ذاتها التي استأثر بها الالهة وحرموها بني الانسان . وكذلك الصورة الجزئية في البيت الثاني والثالث ، فهي تؤكد هـــذا القهر وترسخه ، وقد استبدل السياق الشعرى صورة العيون بصورة الكبد في الاسطورة لان شاعرنا أراد ان يركز الرمز في رؤية عيوب النظام الحاكم فصرفه في السياق الى عذاب مسلط على العيون حتى لا تبصر تلك العيوب الكثيرة . وتشير الصورة الاخرى في الابيات اللاحقة ، (فاقطف زهور النور . . .) ، الى عجز وسائل النظام عن طمس حقيقة النور او الوعي الذى يشع من عيون البصائر التي فتحها الشاعر ، واهداها تلك الشعلة المقدسة انه الوعي الفكرى والشعورى الذى زرعه في ضمائر الناس ، ولا سبيل الى طمسه أو ازالته كما عجزت الالهة ــ في الاسطورة ــ عن استرداد الشعلة . فالحركة في الصورة تدب في السكون والنور يشع من قلب الظلمة

ان الصخب في السكون
فاقطف زهــور النـــور
عبر الظلمة الحــــرون .

وتقدم استعارات الشاعر هنا نسيجا كثيفا من المعنى القائم على موازاة الفكرى للشعورى والمعنوى للحسي . وتنفتح الصورة الجزئية التالية في قوله ((فانزل معي . .)) على افق آخر من الرمز الاسطورى المتمثل في نزول عشتاروت ام الحب والخصب عند البابليين الى العالم السفلي لاسباب غامضة ثم عودتها من جديد عند قدوم الربيع(1) . وهنا يمزج الشاعر بين الاسطورتين البابلية والاغريقية ويؤلف منهما هذه الخصوصية في الصورة والرمز وهي قبول الموت والتضحية بالنزول الى العالم السفلي أو احتمال المعاناة في نهش الكبد المتجدد مقابل العودة الى الحياة لبعث الخصب في الربيع او الانتصار على الوحش الكاسر . وبهذا يكون الشاعر قد وفق الى توظيف الرمز الاسطورى بتحويـل

1 ــ هنرى هووك ــ منعطف المخيلة البشرية ــ ص 32 .

امتدادا في قطرين اخرين بالمغرب الكبير وهما الجزائر وتونس ، وهو اتجاه لا يمكن ان يبرأ تماما من التأثر بتيار الشطح والاحلام السائد في المذهب الرمزى والسوريالي بعامة عند الغربيين ، والرمزية الفرنسية بخاصة . وينقل الدكتور الدارس مصطفاى عن أحدهم قوله ((الحلم حياة اخرى ينفتح فيها عالم الارواح ... لا ادرى كيف اشرح اتفاق الحوادث الارضية مع (تلك) التي تحدث في العالم الاخر الذى هو فوق الطبيعة ان ذلك يسهل الاحساس به ويعسر التعبير عنه بوضوح)) (1) . ويقول اخر في تعريف الرمزية : انها ((محاولة ايصال مشاعر شخصية فذة عن طريق وسائل مدروسة بعناية ــ عن طريق تداع معقد للافكار ــ ناجم عن خليط من الصور)) (2) . وسنرى كيف تعمد بعض شعرائنا ان يصنعوا مثل ذلك من ايقاع الشكل والموسيقى الشعرية اسطورة محشوة برموز يغلب عليها الطابع الشخصي في احلام اليقظة والاجهاد العقلي الواضح لرصد هينمات النفس وتهاويم الروح على نحو قريب جدا من الطريقة الشعرية التي يرصد بها الشاعر الصوفي المقامات والاحوال مع فارق اساسي وهو ان ذلك المتصوف يعرف حدود مصطلحه من جماعته مقدما وليس كذلك شاعرنا المعاصر يقول محمد بنيس على سبيل المثال :

كيف تؤرخ عينك لاسترسال الصوت
كيف ترى في النخل بديع الوقت
هذا ورق يتقدم بين النشوة والاغراء
يتسلل بالاثر المنسي الى اخبار الموت
والرعشة عند نداءات الجبهة البيضاء
تركت لي حالتها
كشفت لي
حتى اخضر العظم وشاخ الماء . (3)

فاللوحة ، هنا ، تبرز مشهدا حلما ، وكل لفظ وظفه الشاعر في سياق هذه الصورة هو رمز مخصوص جدا خصوصية الحلم الذى يروى الشاعر بعض أمواجه او ما استقر من هذه الامواج في الوعي بعد انحسار الحلم ، وهذه الرموز الطافية تمثل صدى واهيا لتيار الحلم القوى كما هي الحال عند اقطاب الرمزية الكبار . يقول الكاتب ادمون ولسون الذى سبقت الاشارة اليه ان ((رموز ((الرمزية)) يجب تعريفها على نحو يغاير الرموز بمعناها المألوف ــ كأن نقول : ان الصليب رمز المسيحية ..)) (4) ، فالشاعر ، وفق هذه الرؤية ، يصبغ الفاظ القصيدة بالوان واشارات ذاتية لا نكاد نجد معادلا لها الا في

---

1 ــ موهوب مصطفاى ــ الرمزية عند البحترى ــ ص 152 .
2 ــ ادمون ويلسن ــ قلعة أكسل ــ ص 23 .
3 ــ محمد بنيس ــ مواسم الشرق ــ ص 7 .
4 ــ ادمون ويلسن ــ قلعة أكسل ــ ص 22 .

ذ من الشاعر الذى ينشئها او على نطاق محدود جدا بين مريديه ، وهو مايفسر قول الشاعر الرمزى ((مالارميه)) : ((أنعطي معنى أنقى لكلمات العشيرة)) (1) . فهناك اذن صفوة الصفوة الذين يمكنهم متابعة مثل هذا الشعر والاستجابة لرموزه ، انه مذهب مافوق الواقع . وهنا يلتقي رواد هذه المدرسة الغربية بأقطاب الشعر الصوفي الاسلامي الذين يضمنون قصائدهم رموزا خاصة برواد الحلقة انها ((مصطلحات الصوفية)) (2)

نجد هذا اللون من الصورة والرمز مطردا في جميع قصائد ديوان ((البستان)) للشاعر عبد الكريم الطبال وكل قصائد محمد الطوبي ، ونجد ذلك بنحو اقل في ديوان الشاعر التونسي محمد الغزى بعنوان ((كتاب الماء ، كتاب الجمر)) . نلاحظ ، اذن . في قصيدة ((دخول في المساء)) من ديوان ((البستان)) مثلا هذا التوجه المقصود من الشاعر نحو تخوم الرمز البعيدة ، متلبسا بغلالة شفافة من صور الحلم وايقاعه الباطني ، وهذه هي القصيدة :

الذى في اصبعه الخاتم
يشهد _ ان شاء _ الماء على بركان
النار على طوفان
ان حدق في الشجرة
صعدت مشنقة
ان هم بلفظ البستان
يحترق الورد
ان فكر في الشرفة
هبطت زنزانة
لكن
لا يشهد _ ان شاء
على المرآة
وجه الجني الاسود لا يتجمد
لا يشهد _ ان شاء
على الاصبع
مفتاحا ذهبيا لا يصدأ . (3)

ولعل الصعوبة القصوى في تبيان الرمز هنا ، يرجع الى ان الشاعر يكثف من لغته الى حد يقطع اسبابها باسباب التوصيل المتاحة وينفي عنها كثيرا من أوجه الدلالة

---

1 _ ادمون ويلسن _ قلعة أكسل _ ص 21 .
2 _ راجع : عبد المنعم الحفني _ معجم مصطلحات الصوفية _ دار المسيرة ، بيروت 1980 .
3 _ عبد الكريم الطبال _ البستان _ ص 14 .

المشتركة بحيث انحصرت دلالة الالفاظ في نطاق حلم الشاعر الشخصي ، ملبسا اياها ثوب المفرد الذى لايتحدد .((فالذى في اصبعه الخاتم)) قد يكون صدى واهيا لصوت الشاعر نفسه الذى يتلقى في القصيدة اصداء الكائنات على نحو مخصوص يكاد يكون مستغلقا على غيره ولا يبعث الايحاء مبهما او وهميا ((الماء على بركان / ان حدق في الشجرة / صعدت مشنقة / ان هم بلفظ البستان / يحترق الورد / ان فكر في الشرفة / هبطت زنزانة ....)) . وقد يكون تأويل الرمز في الجملة الشرطية هنا يكون على اساس تقابل بين صور الانطلاق والحرية في رموز ((الشجرة والبستان والشرفة وبين رموز الكبح والاستعباد في كلمات : مشنقة والورد وزنزانة)) . الا ان هذه الدلالة نفسها لا تثبت كثيرا في الابيات الاخيرة حيث تغيم الصورة في جو اللاوعي او في ظلمات الحلم الشخصي وكل تأويل للرمز يصبح عندئذ ضربا من التخمين البعيد .

لا يشهد ان شاء
على المرآة
وجه الجني الاسود لايتجعد
لا يشهد ـ ان شاء
على الاصبع
مفتاحا ذهبيا لايصدأ .

فالصورة هنا ، كما في الحلم ، تنفر من المعاينة أو التحديد ، وتتفلت من قبضة الفكر المنظم لتعتمد على مستوى آخر من الادراك قائم على الحدس الباطني الذي ينبع من مشهد الحلم ، لامن دفق الشعور والوجدان : ((لا يشهد ـ ان شاء)) وهي عبارة تناظر اختها في مطلع القصيدة ((يشهد ـ ان شاء)) وتعاكسها ، وهي ، بالتالي تقلب ميزان الايحاء في الرمز وتحيله الى وهم او حلم يعتمد على ضرب من السحر الغامض عبر الفاظ ((المرآة ، والجني الاسود ، والاصبع ، ومفتاحا ذهبيا ..)) وهي رموز تتهدم ارضية الفكر فيها او تتفتت ، ويحل الحلم محله ، انها ضرب من المعرفة المخصوصة لا يملك غير الشاعر فك رموزها .

هذا النوع من رموز الاحلام ـ ان صح التعبير ـ تتكرر في سائر قصائد الشاعر الاخرى بهذا الديوان ، كما قلنا . نجد ذلك في قصيدته الاخرى ((ضحكة)) التي قدم لها الشاعر بعبارة ابي زيد البسطامي شيخ الصوفية في زمانه قائلا : ((اذا لقيت انسانا حزينا في الطريق فسلم عليه)) ، ثم تأتي ابيات القصيدة على هذا النحو(1) :

---

1 ـ عبد الكريم الطبال ـ البستان ـ ص32 .

يرمي ، احيانا ، طفل مجـــنون
حـــجرا او وردا
في زمن الصهد
على جســـد المـــاء المجنون
العاري . . الغافــي
تحت الاغصان المكتظة بالصمــت
فيحتق الحجر ، ويبكي الـــورد
ولا يبقى في العـــالم
من لا يســـــأل
أو يغضـــــب
تســـأل موجـــة
مـــن مهـــد أزرق
من يوقظني في عـــز الحـــلم ؟
يســـأل طـــائر
من قصـــر أخضـــر
لم هذه الفـــوضى ؟
تســـأل أســـماك في الاعـــماق
ما هـــذا
زلزال في الـــروح
ام كابـــوس الليـــل ؟
ما معنى ان يتكلم غيري
باسمـــي ؟

ويحدثنا بعض الذين كتبوا عن المذهب ((السوريالي)) المعروف في الغرب بين الحربين العالميتين خاصة ، ان هدف هؤلاء الشعراء هو التوفيق بين حالتين تبدوان متناقضتين ، وهما ((الحلم والواقع)) من خلال ايجاد نوع من ((الواقع المطلق)) ، لان ((من يحلم ينسجم ذهنه مع محيطه)) ، كما يقولون (1)

وهكذا وجد بعض شعرائنا بالمغرب الكبير انفسهم مدفوعين الى معانقة هذا الواقع المطلق اختيارا أو كرها بتأثير من الظروف السياسية والاجتماعية التي أوجدت فيهم ميولا نفسية دفعتهم الى التأثر بهذا المذهب الادبي الذى وجد هوى في نفوسهم

---

1 _ راجع : جبرا ابراهيم جبرا _ الاسطورة والواقع _ ص50 .

فراحوا يعبرون بهذه الطريقة الرمزية المخصوصة جدا ، المبهمة كثيرا ، متوهمين ان في هذا الغموض والابهام تكمن حريتهم البديلة التي فقدوا أصلها في واقع الحياة الانسانية . وفي هذا المعنى يقول احد دارسي المذهب السوريالي أيضا : ((الحرية .. الحرية التامة . الحرية من الاضطهاد الانساني والالهي معا ، هي هدف السوريالية ... ولا يمكن لحرية ان تكون فيزيائية صرفا ، بل عليها ان تشمل أيضا ذلك الجزء من الانسان الذى يحلم ويستطيع ان يحلق في اجواء من الخيال هي رغم هوجها ، انسانية ايضا)) (1) . ونحن نكاد نلمس هذا المعنى في شعر محمد الطوبي كما في قوله:

انى عاشق بجموح أعصابي دخلت
الحلم والرؤيا
أقمت فرائضي في السكر
فاقتربت حدود البرق من صدرى
نجوم الماء ، منعطف الصعود
وموعد الفرح المؤجل (2)

الحلم والرؤيا والسكر هي أقانيم الشاعر هنا ، ينوب بعضها عن بعض ، وهي بوابته السحرية للدخول الى عالم الاشياء ((الهيولانية)) ذات الوجود الخرافي او العقلاني الحالم ، الحلم هنا يجردها من كل عائق من شوائب المادة ويمنحها طبيعة الارواح المجردة التي تسبح في فضاء لامتناهي وبلا حدود ، كما في قوله :

يبدأ من يديك القمح يتكئ اشتعال الماء
فوق جدار ذاكرتي لكي تنمو
على جسدى
بذور الضوء والحلم الذى اعتنق
القصيدة عن يديك ..
لان وقتك قد توغل في اقاليم
الكتابة
القصيدة في دمي تاريخها الروحي
والجسدى
والعلني والسرى .. باب من
نزيف العمر
اجراس من التاريخ

---

1 — جبرا ابراهيم جبرا — الاسطورة والواقع — ص50 .
2 — محمد الطوبي " احتفالية الخروج من الخريف " ، مجلة الفكر عدد 3 جانفي 1983 ، ص57 الى 62 .

جدران من الابنـــــوس
عادات من الكـــــــرز
انسياب الدمع والينبـــوع
ارصفة الدوالي ، وانطلاق خرائط الدنيا ، .
وانت قصيدتي الخضـــراء
أمسي فوق سيف البـــوح
مابيني وبين غدى تحيات
النـــــوارس
والطريق الى براري الحلم ..
سيدتي احاول ان اموت فـــلا
أمـــــرت (1) .

وهكذا يفهمنا الشاعر هنا انه واشياء عالمه يتصرفون بوصفهم ارواحا خالصة ، او كائنات من طينة اخرى خلاف المهود ، وليشر ذلك لكونه قد عزلها عن طبيعتها المادية واستحضر ارواحها حسب ، بل هو يتوهمها في صورة بلا جسم ، واسماؤها اصداؤهـا التي تدل على خداع الحواس (اجراس من التاريخ . .عادات الكرز . .براري الحلم .. الخ ..) . ولهذا نفهم لماذا يأبى الموت اقتحام عالمه الصلد ، لان الموت لا ينفـذ الا فيما له جسد ومادة وليس كذلك عالم الشاعر الذى هو روحاني شفاف لا شكل لـــه ولا مادة .

سيدتي ، احاول ان اموت فلا
أمـــوت

وهنا يلتقي الشاعر باقطاب الشعر الصوفي الذين يمتنعون عن الموت ايضا فـــي شعرهم لاعتقادهم بالحلول والاتحاد مع الله الواحد الاوحد ، الخالق الخالد ، كما في قول الشاهد (2) :

والله ماطلبوا الوقوف ببابـــه	حتى دعوا وأتاهم المفـــتاح
لا يطربون لغير ذكر حبيبهـــم	أبدا فكـل زمانهم أفـــراح
حضروا فغابوا عن شهود ذواتهم	وتهتكوا لما رأوه وصـــاحـــوا
أفناهم عنهم وقد كشفت لهـــم	حجب البقا فتلاشـــت الارواح

وبذلك ، يمكن مقارنة قطب الرمز في المذهب السوريالي المتمثل في نشدان الحرية

---

1 ـ محمد الطوبي " احتفالية الخروج من الخريف" ، الفكر ، عدد 3 جانفي 1983 ، ص 61 .
2 ـ راجع : زكي مبارك ـ التصوف الاسلامي في الادب والاخلاق ـ المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، دون تاريخ ، ج 2 ، ص 224 ..

التامة عن طريق الحلم بقطب الرمز عند الصوفية المسلمين المتمثل في لفظ الجلالة عن طريق الغياب او السكر المؤدى الى شهود الحق والفناء فيه . وقد جاء في الرسائل القشيرية أن الكل يرى ((بالله ولله ومن الله ، بالله قيامه ، ولله ملكه ، ومن الله اظهاره وايجاده)) . . . ((فمن كان هذا وصفه من القلب والعين والروح فمحال ان يرى غيره أو يذكر سواه او تقرعينه بغير اياه او يشتغل عنه بشئ سواه)) (1) .

وبهذا ندرك خطورة المنحى الرمزى لهذا الشعر ودرجة التعقيد المبالغ فيه وهو ، لا شك ، أثر من أثر التفاوت الاجتماعي الكبير بين فئات الناس وامتياز طبقة عن طبقة في مجمل نشاط الحياة وماد ياتها ، هذا الامتياز اخذ يظاهر بمغربنا بعد سنوات قليلة من خروج الاستعمار الاستيطاني وبقاء مخلفاته العنصرية والثقافية والسياسية . . . فاعلة ومهيمنة على الشعب ، وتكاد تكون الظروف ذاتها هي التي انتجت الادب الصوفي الاسلامي قديما . لان الشعور بالغبن لدى الانسان يدفعه الى الحلم تصوفا او رمزا او بحثا عن الحرية والعدل .

ولا شك في اننا حين بدأنا الحديث عن علاقة الصورة بالرمز في صدر هذا الفصل لم يكن يخطر ببالنا ان يبلغ التوعر والتعتيم والمعاظلة هذه الدرجة التي وصل اليها بعض شعرنا المعاصر ، لما كنا نلاحظه من توافق في نمو الرمز اللغوى وثراء الدلالة فيه من ناحية يقابله ، من ناحية اخرى ، نمو مطرد في تركيب الصورة نحو التجسيم والكثافة والايحاء ، فكانت الصور مادية الا ان دلالاتها معنوية رمزية غير ان ذلك لم يبلغ ابدا درجة الشطح في العبارة اللغوية والخروج من حدود التأويل الفني المعقول وان كنا نلمح احيانا بعض الميل الى التوحد بين موقف الفنان وبين رمزه الفني .

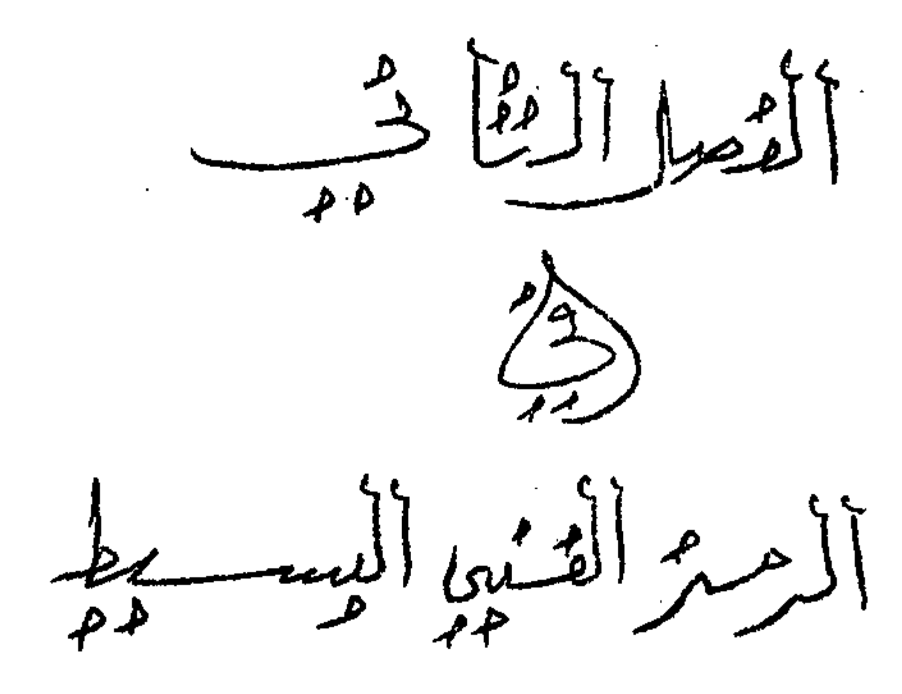
هذا التوحد ظهر بصورة اوضح في توظيف شعرائنا الرمز التاريخي والاسطورى توظيفا موفقا ناجحا عند المجيدين منهم ، فكان ذلك ايضا أثرا من اثر تجويدهم الصورة الشعرية والباسها قضايا الحاضر الذى يجد بعض تماثله وامتداده في الموقف الاسطورى والتاريخي كذلك ، دون ان ينبو به السياق او يجفوه ، وقد أمكن عندئذ للرمز ان يشف عن وحدة التجربة الانسانية وديمومتها ، ويعبر عن غاياتها البعيدة فكان الفضل في انبثاق الرمز ونجاحه الفني ـ كما رأينا ـ يعود الى هذا التوافق في رسم ابعاد الصورة .

اما حين جنحت هذه الصورة عند بعض المتأخرين لا سيما في شعر محمد الطوبي الى تيار الشطح والاحلام فقدت تماسكها الشعورى المؤيد ببهاء الفكر ، فانفرط عقد نظامها

---

1 ـ ابو القاسم القشيرى ـ الرسائل القشيرية ـ تحقيق محمد حسن ، المكتبة العصرية ، بيروت ، دون تاريخ ، ص57 و 58 .

وصار الرمز فيها يسبح في ظلام التعتيم خلوا من التركيز والمعنى الشعوري ، وفارقه الاحساس بالنضارة زاعلاء الواقع وربما انحصرت دلالته في ((كلمات العشيرة)) ، أو في تهويمات ((أهل الحضرة)) ، فعاد الرمز الى الانحسار والتضييق مرة اخرى . وبذلك يكون قد فقد الحافز الفني من وجوده وهو توسيع الايحاء وثراء الدلالة ، كما فقد تأثيره في الجمهور العربي .


الفصل الثاني
في
الرسم الفني البسيط

I

لعله من المناسب ان نفصل القول _ الان _ فيما أسميناه (الرمز الفني البسيط) في الشعر العربي بالمغرب الكبير ، بعدما أوضحنا في الفصل السابق من هذا الباب أهمية الرمز في البناء الشعرى وكشفنا عن العلاقة العضوية التي تربطه بالصورة البصرية التي تعد التربة الخصبة لانباته ونموه ، وبينا كذلك بعض خصائصه الفنية وطبيعتـــه الايحائية العامة . ونواصل بحثنا في هذا الفصل والفصل الذى يليه عن الرمز الفني في شعرنا المعاصر من خلال نماذج عدة من ابداع شعرائنا المغاربة في المراحـــل المختلفة التي ذكرناها في الباب الاول من هذه الدراسة ، بقصد التعرف أكثر علـــى طبيعة هذا الشعر وبيان خصائصه الرمزية والفنية الدقيقة ، وتحديد ايماءاته وتشخيصها والوقوف على مستوياته الرمزية والتعبيرية ، لما لذلك كله من أثر بالغ على نمو وعينا الفكرى والفني _ الوجداني ، وماله من نتائج في بلورة تصوراتنا ، وتلوين نظرتنا الى الحـياة وتوجيه مسارنا الحضارى الراهن . ونبحث _ أولا _ مسألة الرمز الفني البسيط فـــي هذا الفصل ، ويكون الرمز الفني المركب موضوع الفصل الأخير .

وقد يكون في تسميتنا (الرمز الفني البسيط) مايدعو الى فضل بيان لما قد توحي به كلمة (بسيط) الى بعض الاذهان في الاستعمال الدارج من الدلالة على الضحالة والمباشرة وسطحية المعنى او الافراط في الشرح والتفسير وغير ذلك من الدلالات الاولية التي تنافي مايفترض بداهة في مدلول الرمز من عمق واتساع وثراء التأويـــل غير ان هذه المعاني الاخيرة تتسع لها مادة (بسط) كما وردت في (لسان العرب) (1 ولا تضيق عنها بالاضافة الى مافي مادة (البسط والبساطة) من السخاء والاسماح أو الانفتاح المثمر بالمعنى وكراهة التعقيد والتوعر والتقعير او المماظلة في الكلام والتواء العبارة في طلب المعنى البعيد . فالرمز الفني _ كما يقول العالم (يونج) : (هـــو أحسن طريقة للتعبير عن شئ لايوجد له معادل فكرى آخر) (2) . وهو بالتالـــي لا علاقة له بالغموض والتواء المعنى او اجتذاذه قبل تمامه ، فهذه مسألة تعود الى قصور

1 _ ابن منظور _ لسان العرب _ مادة "بسط" .
2 _ نقلا عن : مصطفى ناصف _ الصورة الادبية _ ص171 .

في الرؤية الفنية أو في رؤيا الفنان وعدم نضج التجربة في نفسه ، وقد تعود الى نقص خطير في أدواته الفنية كذلك بحيث لا يهتدى الى التعبير الفني المناسب الذى يمكنه من اخراج تجربته في ثوب الفن .

وقد يفضل بعض الدارسين تسمية (الرمز الجزئي والرمز الكلي) (1) مكان (الرمز البسيط والرمز المركب) ، الا ان ذلك قد لا يوحي بأبعاد المسألة الرمزية كلها — في تقديرنا — وقد تغيب عنها بعض معاني العفوية أو السليقة في التعبير ، ولعل أحسن أنواع الرمز ماوقع للشاعر اتفاقا ومن وحي الخاطر و دون تعمل أو بعد طول نظر كما أكد ذلك رواد المذهب الرمزى أنفسهم (2) . ولذلك أيضا كانت تسميتنا (الرمز الفني البسيط) مقابل (الرمز الفني المركب) الذى من وسائله الحكاية والاسطورة والشخصية المسرحية او القناع كما سنبين ذلك في مكانه .

ولا شك في ان مفهوم الرمز الفني في الشعر لا يقتصر على انتاج شعراء المدرسة الرمزية التي اشتهرت بفرنسا منذ أواسط القرن الماضي (3) ومن حذا حذوها من الشعراء الى اليوم . بل يعد الرمز الفني سابقا على هذه المدرسة ، وهو أحد وجوه التعبير في الشعر منذ القديم كما كان الشأن في الملاحم الشعرية القديمة ، ولم يشذ عنه الشعر العربي كما أكد ذلك الباحث موهوب مصطفاى في كتابه (الرمزية عند البحترى) . ولذلك فان بحثنا يقصد الى دراسة الرمز الفني كما تجلى في الشعر العربي المعاصر ، سواء كان الشاعر عندنا على وعي بالمذهب الرمزى في الغرب او كان غافلا عنه ، بل قد لا تتكلف الدراسة جهد التقصي والمتابعة في تحرى صلة الشاعر بهذا المذهب الرمزى أصلا ، لان ذلك قد يخرج بحثنا عن قصده ويدخله في مجال الدراسة المقارنة ، وهي غاية لم نطمح اليها ويحسن افرادها ببحث مستقل .

ومن المؤكد ، كذلك ، ان مستويات الرمز الفني تختلف عمقا وكثافة ايحاء بين جيل وجيل ، ومن شاعر لآخر . بل من قصيدة لاخرى تبعا لاختلاف اتجاه الشاعر الفني ورؤيته الواقع ، ودرجة ثقافته في التراث وفي اللغات الاروبية الحديثة ومزاجه الشخصي أيضا ، لكن ذلك لا يعني — في نظرنا — اقامة حدود او فوارق صارمة بين اتجاه وآخر

---

1 — أحمد فتوح — الرمز والرمزية في الشعر المعاصر — دار المعارف ، القاهرة ، ط3 1984 ، ص225 .
2 — موهوب مصطفاى — الرمزية عند البحترى — ص170 .
3 — راجع : عبد الغفار مكاوى — الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر — النهضة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972 .

كما يفهم من كلام بعض الدارسين (1) فالفرق اذن في الدرجة الايمائية وليس في الرمز الفني نفسه من حيث هو جنس من التصوير الشعرى ((يؤدى الى الحلولية التي توحد بين الاشياء وتنزع عنها حدود المنطق ...)) (2) العقلي الذى يتسم بالحياد والرؤية الباردة او الجافة .. ان شعراء المغرب العربي المعاصرين ، سواء كانوا من ابناء الجيل المخضرم الذين عاشوا ميلاد ثورات التحرير أو من الذين أعقبوهم ، كانوا يعبرون دوما عن تجاربهم ازاء الواقع الذى يعيشونه ، وكانوا يحاولون ان يجسدوا هذا الواقع من خلال رموز فنية مستمدة من التاريخ القريب او البعيد او من واقع البيئة المحلية والعالمية ، أو انطلاقا من ثقافتهم التي حصلوها ومن التجربة الشخصية التي لونت نظرتهم الى الاشياء ، وقد تكون هذه المحصلة محددة بدائرة التراث العربي الاسلامي ورموزه عند بعضهم ، وقد تتسع هذه الدائرة الى رموز اخرى عالمية شائعة في الغالب عند بعضهم الاخر . ومن المفيد ان يستجلي البحث رموز كل جيل أو كل موجة من الشعراء ليحدد سماتهم العامة المشتركة ، ومواطن اهتمامهم ومصادرهم المشتركة أيضا . وهنا موضع التساؤل : اذ فيم تتمثل تلك الرموز الفنية على وجه التحديد عند كل جيل أو موجة من الشعراء ؟ ثم ما هي طبيعتها الايحائية في سياق التوظيف الشعرى ؟

وقد يكون تحديد رموز الاتجاه الاحيائي سهلا على الدارس بالنظر الى ثقافة شعرائه المحافظين ، وهي تكاد تكون محصورة في التراث الشعرى العربي وفي التاريخ الاسلامي الذى يعتزون به ويدعون الى احياء امجاده والمحافظة على حضارته الزاهرة وسننه الثابتة . ولهذا نرى مع الكاتب يوسف اليوسف أن الشاعر الاحيائى حين يلتفت الى الموروث الديني والتاريخي والادبي ويوظفه في شعره فان ذلك يعد ((كناية رامزة لعمق الشخصية)) وأصالتها التاريخية والحضارية (3) لان العالم الرمزى عند الشاعر — كما ذكر الكاتب — لا يمثل بمعزل عن عالم التجربة في الواقع ، وهو ما يجعل استلهام الرموز القومية والمحلية بقصد تعميق الوعي التاريخي و تعزيز الانتماء (4) .

وتعد مطولة الشاعر الجزائرى مفدى زكريا المسماة ((الياذة الجزائر)) نموذجا طيبا لهذا الاتجاه الرمزى البسيط . واذا كان شاعرنا في بعض مقاطع هذه المطولة

---

1 — راجع : أحمد فتوح — الرمز والرمزية في الشعر المعاصر — الباب الثاني .
2 — ايليا الحاوى " الصورة بين الشعر القديم والحديث " ، الاداب البيروتية ، عدد 2 فبراير 1960 ، ص 53 .
3 — يوسف اليوسف " دور الشعر في المعركة " مجلة الفكر ، عدد 7 ، افريل 1977 ، ص 124 .
4 — المصدر نفسه ، ص 124 .

يقف عند حدود النظم الصرف حوادث التاريخ القومي والاسلامي بالمغرب الكبير بالنظر الى الحشد الهائل من أسماء الاعلام والاشخاص والاماكن المحلية والنعوت المتلاحقة في مساحة صغيرة من الورق كما في المقاطع التي تروى ملحمة الامازيغ حيث ذكر أسماء الزعماء : ماسينيسا ويوغرطة وتاكفريناس وفراكسن وفيرموس وسفاكس ويوبا الثاني والاسقف اغوستنس مؤلف الاعترافات والطبيب الاديب أبولوس بالاضافة الى اسماء القادة الرومان واسماء النساء فضلا عن الرجال مثل القسيسة ((سوفونيريا)) زوجة ((سفاقس)) بالاضافة الى اسماء الاماكن التي لا يعلم عنها القارئ العربي اليوم شيئا كثيرا (1) ـ أقول اذا كانت هذه المقاطع وامثالها تقترب من النظم الجاف والسرد البارد بسبب افتقارها الى بسطة من جناح الخيال وفسحة من ترو وتأمل فان مقاطع اخرى من هذه المطولة ترتفع عن هذا المستوى التقريرى وتحظى بوثبات من الخيال الشعرى بحيث تتحول اسماء الاماكن المحلية فيها وبعض الاعلام التاريخية الى رموز فنية تندى بالايحاء بفضل عناصر التشخيص والتصوير ، وبفضل التركيز على الاسماء ايضا كما في قوله :

سل الاطلس الفرد عن جرجرا تعالى يشد السما بالثرى

....

تلون وجه السماء به فأصبح أزرقها أخضرا
وتجثو الشلوح على قدميه خشوعا فتسخر منها الذرى
هو الاطلس الازلي الذى قضى العمر يصنع أسد الشرى
وتسمو بأوراس أمجاده فتصدع في الكون هذى الورى
فيا من تردد في وحدة بمغربنا وادّعى وامترى
أما وحد الاطلس المغربي معاقلنا بوثيق العرى ؟ ؟
أما طوقتنا سلاسله فطوق تاريخنا الاعصرا ؟ ؟ (2)

في هذا المقطع الشعرى نتبين ضغطا مميزا على لفظ ((الاطلس)) يزيد في قوته كثيرا عن ضغط الشاعر عما سواه من الالفاظ الاخرى ، فنحس بأن دلالته غير عادية في ذلك السياق ، وان الشاعر قد حمله من المعاني ـ عن قصد اوعن غير قصد منه ـ مالا ينسب الى سلسلة جبلية صماء كجبال الاطلس مهما تكن شاهقة في علوها راسخة في ضخامتها مميزة في طبيعتها الجغرافية التي تجعلها تنتظم أقطار المغرب كأنها عمود ها الفقرى ، أضف الى ذلك هذه الشحنة العاطفية المركزة من المشاعر

1 ـ مفدى زكريا ـ الياذة الجزائر ـ ص 22 الى 26 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 8 .

الانسانية الحانية التي مافتئ الشاعر يلون بها هذا الرمز بأفعال لها صفة الارادة التي تخص الكائن العاقل مثل : ((تعالى ، يشد ، يلون ، تجثو ، قضى العمر ، يصنع وحد ...)) وغيرها . فالصورة التي رسمها الشاعر لجبال الاطلس تتجاوز اذن اطارها المادى المحدود الى ماترمز اليه من معاني مجردة غير محدودة تلتف في رمزيتها الاطلس الجماد وساكن الاطلس الانسان باعث الحياة فيه ومروض طبيعته القاسية ، لقد اتحد الانسان بالمكان وصار الاثنان رمزا لحقيقة واحدة لها ديمومة التاريخ وصلابة الصخر القاسي . ان المعاني الرمزية الانسانية تحدق من جسور الصخر كما لو كان هذا الصخر مكسوا بلحم آدمي ولا تبدو محققة الا فيه وهكذا يأخذ جبل الاطلس معناه من كفاح . الانسان ويأخذ الانسان معناه من صلابة الاطلس بحيث لا يلغي احدهما الاخر بل يقويه . ومع ذلك ، فان الفكرة الاصلاحية التي آمن الشاعر بها جملته يسوق هذا الرمز في معرض الحجة والبرهان ولغاية الوعظ قائلا :

فيا من تردد في وحدة بمغربنا وادّعى وامترى
أما وحد الاطلس المغربي معاقلنا بوثيق العرى

وتلك سمة مميزة للرمز عند الشاعر الاحيائي الذى يربطه بفلسفته في الفهم ورؤيته الامور ، فالاشياء عند الشاعر الاحيائي ليس لها ان تكون حرة مستقلة ولو كانت من جنس الرموز ، بل هي مسخرة للانسان ((اذ الالفاظ خدم المعاني)) بتعبير عبد القاهر الجرجاني (1) وهي من أجل ذلك يجب ان تؤدى غرضا نفعيا . ويقول الشاعر في مقطع آخر من هذه المطولة :

لاجل بلادى عصرت النجوم وأترعت كأسي وصفت الشوادى
وأرسلت شعرى يسوق الخطى بساح الفدا يوم نادى المنادى
وأوقفت ركب الزمان طويلا أسائله عن ثمود وعاد ...
وعن قصة المجد من عهد نوح
وهل ارم .. هي ذات العماد ؟
فأقسم هذا الزمان يمينا وقال : الجزائر .. دون عناد . (2)

الصورة مترعة بمشاعر رومانسية في البيتين الاولين مما يؤكد تداخل الاتجاهين الاحيائي والرومانسي في كثير من الاحيان عند شعرائنا في هذه المرحلة ، الا ان

---

1 — عبد القاهر الجرجاني — أسرار البلاغة — ص8 .
2 — مفدى زكريا — اليادة الجزائر — ص21 .

هذه الصورة تقود الى الرمز في الابيات اللاحقة لانها توهم بصنع مفارقة طريفة معها فالشاعر الذى قد بدا مبالغا في تقدير ثورة بلاده راح يلتمس عذرا لنفسه بايجاد بدائل لها في التاريخ السحيق فعثر في ذاكرته الحضارية وثقافته الدينية على رموز ((عاد وثمود وارم ذات العماد)) ، بوصفها قد تكون من البدائل في عظمتها عن ثورة الجزائر التي مجدها الشاعر الا ان شهادة الزمن أكدت انها دون عظمة هذه الثورة . وهنا نرى كيف وفق الشاعر الى استغلال هذا العنصر الجديد في الصورة عند ربطه أبطال الجزائر((بقصة المجد من عهد نوح)) ، وذلك اقصى مايمكن ان يدركه خيال الانسان من الزمان المتراكم بالحوادث الضخام ، كما وفق الى ذلك السياق الشعرى الى حذف جانب العقاب المتضمن في القرآن الكريم عند ذكره هذا القصص لغرض العبرة والموعظة . قال تعالى : ((ألم تر كيف فعل ربك بعاد ، ارم ذات العماد ، التي لم يخلق مثلها في البلاد ، وثمود الذين جابوا الصخر بالواد ..)) الى قوله سبحانه : ((فصب عليهم ربك سوط عذاب ، ان ربك لبالمرصاد)) (1) .
وهذه الخلفية القاتمة التي أخفاها الشاعر في رموزه تضاعف من اغرائها في نفس القارئ من ناحية وتكشف عن مصادر الرمز عند شاعرنا من ناحية اخرى ، وهي مصادر اما محلية أو عربية اسلامية . غير ان رموزه تأتي دائما في سياق تقوية المعنى الاصلي وتوكيده ، لهذا فهو يمر بالرمز التاريخي والاسطورى سريعا فلا يتمثله في أبعاده كلها كما رأينا .

هذا الاتجاه الى الرمز الفني البسيط نجده بالصفة ذاتها في شعر الشاعر محمد الاخضر السائحي كما يظهر من توظيفه في عدد من القصائد التي نظمها الشاعر في ظل الاستقلال وضمنها ديوانه الاخير((جمر ورماد)) مثل قصيدة ((المهرجان))(2) التي حللنا ابياتها الرمزية في الفصل السابق ، وقصيدة ((هلال المحزم)) (3) ثم قصيدة ((عاشوراء)) (4) التي حاول الشاعر فيها ان يستخلص المغزى العميق الذى ينطوي عليه رمز((عاشوراء)) عبر التاريخ الطويل ، فكرر المعنى في ثلاث فقرات كاملة دون ان يحصل هذا المغزى . وقد يعود السبب في ذلك الى ان الاحداث العظيمة التي حدثت في هذا اليوم المشهود كانت اتفاقا ومصادفة ، او انها وقعت

1 ـ سورة الفجر ، الايات : 6 الى 14 .
2 ـ محمد الاخضر السائحي ـ جمر ورماد ـ ص 7 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص 24 .
4 ـ المصدر نفسه ، ص 37 .

عن تدبير سابق يقع فوق المستوى الانساني ، يدل ذلك على مايبدو عليها من تناقض ظاهر ومفارقة عجيبة مثل تأييد الله تعالى موسى عليه السلام ومن معه وهلاكه فرعون وجنوده بالغرق ، ومثل حادثة رفع المسيح عليه السلام وقد شبه لليهود كما جاء في القرآن العظيم ، فتوهموه وصلبوه ، وكانت حادثة الهجرة نصرا للمسلمين الاولين في هذه المناسبة العظيمة ثم كانت حادثة مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه في كربلاء بايعاز من يزيد بن معاوية مما يعد بادرة شؤم في التاريخ الاسلامي . ثم عاد اليهود في العصر الحاضر ينتهكون المقدسات الاسلامية مرارا في هذا اليوم العظيم . ومن الواضح أن هذه كلها أحداث خطيرة لها دلالاتها الحاسمة في التاريخ السامي والاسلامي لا يمكن ان تتم الاحاطة بها الا بشيء من التبسيط والتفصيل وسعة افق الخيال والهضم ، وقد تحتاج في المعالجة الى رؤية واضحة . لكن شاعرنا قد التوى بهذه الرموز التاريخية ودار مسها طويلا دون ان يهتدى الى شكل فني واضح يفصح من خلاله عن محتواها المعاصر ، فظلت تلك الرموز حبيسة اطارها التاريخي المعتم . وهذا جزء من المقطع الثاني لعله أفضل مافي القصيدة لتوفره على اجتماع الاضداد ، يقول الشاعر مخاطبا ((عاشوراء)) :

عجبت لامرك كيف استوى ... لديك الشرور وطعم الندم
ضحكت لموسى خلال الدموع ... وناجيته في الدجى المعتم
وأغرقت فرعون أعتى الملوك ... فلم ينج في جنده الاعظم
وصادفت في كربلاء الحسين ... فكنت عليه مع المجرم
فهل كان فرعون مثل الشهيد ... وكان يزيد أخا مريم
لقد غير الدهر أوضاعه ... بحكمك .. ليتك لم تحكم ؟
فأصبح أصحاب موسى غزاة ... وكانوا قديما من المغنم .(1)

وهذا البيت الاخير هو ((بيت القصيد)) كما يقال ، اذ ان هؤلاء اليهود الذين منّ الله عليهم بموسى عليه السلام في سالف الدهر فخلصهم من الاسر الطويل اذا هم اليوم ينقلبون غزاة جبابرة يغتصبون أرض الاسلام ويعذبون ابناء فلسطين الابرياء شأن فرعون الطاغية ، ويرى الشاعر ان عاقبة أمرهم لن تكون أفضل مما انتهى اليه فرعون من المصير المحتوم ، وتلك سنة الله في الخلق . ونلاحظ ان رموز الشاعر هنا مقيدة كثيرا بسياقها في القصص الديني او المناسبة التاريخية بحيث لم تتصرف في القصيدة بحرية الرمز الفني الطليق وكأن الذى يجمعها على ذلك النحو انما هو نظمها في سلك مناسبة دينية ليس غير ، فظلت احداثها تقع خارج افق التفسير الانساني ، او

---

1 _ محمد الاخضر السائحي _ جمر و رماد _ ص 7 .

الارادة الانسانية مما جعل قدرتها على اثارتنا تضعف كثيرا . فالرمز الفني ينبغي أن يظل مشدودا ، ابدا ، الى شيء حي في ذهن الانسان ، دائم الحضور وكأنه ((انفلاقات من النفس البشرية وقعت كالشهب في قلب الابدية)) (1) . ومن ثمة نستشف في كل رمز فني طرفين او شريكين أحدهما مصرح به وماثل أمام العيان وهو محدود وآني والاخر المخفي ماثل في المخيلة ، وهو معناه البعيد المرموز اليه والمتضمن جزئيا في الرمز المذكور ، وهو انساني شامل ودائم . ومن دون هذا لا يقوم الرمز كما يقول ((مكليش)) (2) . ويرى ((كولردج)) ان ما يميز الرمز هو شفافية الخاص في الخاص، والعام في الخاص، او الكوني الشامل في العام . وفوق كل شيء أنه شفافية ما هو خالد خلال الاني وعبره (3) . فالرمز يستمد جزءا من وجوده من الواقع ثم يجعل الباقي مفهوما .

ولعل قصيدة الشاعر ((هلال المحرم)) التي أشرت اليها قبل تعد أكثر توفيقا في توظيف الرمز لارتباط احداثها بتجربة الشاعر الخاصة من ناحية ، ومن ناحية اخرى تبدو الرموز الدينية والتاريخية فيها منسجمة ومتجانسة مع محورها الاصلي ((هلال محرم)) الذي شخصه الشاعر حتى كاد يكون قناعا لافكاره . وجعل الاحداث الاخرى في القصيدة مرتبطة به ارتباط الجزء بالكل ، والخاص بالعام ، والاني بالمطلق . وهي من أجل ذلك تبدو ابياتها شفافة متماسكة في رمزيتها متوافقة مع نغمتها الموسيقية التي اختار لها الشاعر اطار البحر الطويل ذي الزخم الكثير ، ومطلعها على هذا النحو:

بدا ، لم ينل منه السرى ، يتقدم … هلالك في آفاقه يا محرم
تألق ملء الكون نورا وبهجة … واشرف في ظلمائنا يبتسم .(4)

وقد ادرك الشاعر بحسه الفني ان هذا الالق والاشراق لا يكون له مغزى عميق ان لم يرتبط بمعنى انساني حي ودائم ولذلك كني عن نفسه بعد ذلك مباشرة في قوله

فسل عنه في تلك المجاهل مدلجا … سرى مثله في ليلها وهو معدم
تلمس كالاعمى الطريق الى الهدى … وأوغل في البيداء والليل مظلم

---

1 ـ أرشيبالد ماكليش ـ الشعر والتجربة ـ ص88 .
2 ـ المرجع نفسه ـ ص95 .
3 ـ نقلا عن المرجع نفسه ، ص93 .
4 ـ محمد الاخضر السائحي ـ جمر ورماد ـ ص24 .

يقلب عينيه حواليه حائرا   يهوم لا يدرى لماذا يهوم ؟
فلم يهده الا هلالك اذا بدا   له . فمضى من نوره يترنم

وهكذا تبدو المعاني الخاصة المتمثلة في كلمات ((الاعمى والليل والبيد* وحائر)) كأنها تشرئب من منطقة الظلام والكرب النفسي الذى يعانيه الشاعر لتقتبس من نور الرمز المتمثل في ((هلال محرم)) ، فكانت هذه بمثابة تجربة ذاتية تعقبها تجربة عامة بها يتم توحيد الرمز واطلاقه وديمومة فعله الانساني كما في الابيات الآتية :

هدى قبله الاجيال من ليل غيها   ومن حيرة مثل الظلام تخيم
سرى مع نوح في السفينة سابحا   وسامر ابراهيم والنار تضرم
واصغى الى داود يتلو زبوره   وناجاه عيسى في الليالي ومريم
مشى مع موسى حول مدين تائها   وفي ركب فرعون الذى كان ينقم
رأى كل مايجرى على الارض تحته   رأى الحق منصورا رأى الشر يهزم
عجبت له في صمته وجموده   وقد ملأ الدنيا الحديث المرجم .(1)

هنا نرى الخاص قد ادمج في الخاص ، والخاص قد ادمج في العام كذلك وصار الكل تجربة انسانية حية موحدة المصير تتلمس طريقها بثبات من الظلام الى النور من المجهول الى المعلوم ، ومن الحيرة الى الطمأنينة من الفوضى الى النظام . وهذا معنى قول احدهم ((ان الرمز يؤطر فوضى الاشياء)) . وهو يقوم بذلك في شبه يقين لانه مؤيد بمنطق العاطفة والشعور . وهذا مايسمح بادراك اللغة ادراكا رمزيا حينما تتجاوز الكلمات كونها اشارات متواضع عليها من قبل الجماعة لاغراض نفعية محددة الى غايات جمالية غير محددة . فتبدو حينئذ كأنها اكتشاف جديد في حقل التجربة .

ورغم ذلك كله مايزال الرمز عند شاعرنا يطلب في سياق الاستدلال على صحة الافكار التي يأتي بها مقدما . تماما كما رأينا عند الشاعر مفدى زكريا . فالرمز الفني والصورة الشعرية كلاهما خادم للفكرة والمعنى ، والفكرة بهذا سابقة القالب الفني والرمز معا ، ومستقلة عنهما ، ولعل هذا هو السبب في ان رموز هذا الاتجاه الاحيائي جزئية يندر ان يكون لها مفعول دائم في مخيلة القارئ ، وهي قريبة في مغزاها تخبو سريعا ، بل ان الشاعر الاحيائي – كما رأينا – قليلا مايلجأ الى طريقة التعبير الرمزى وهو يؤثر عليها اسلوب البلاغة الواضحة من استعارة قريبة وتشبيه مرسل ومثل سائر .

1 – محمد الاخضر السائحي – جمر و رماد – ص24 .

هذا اللون من الرمز الفني البسيط ـ كما اسميناه ـ نجده متضمنا في عدد من قصائد الشعر التونسي الذى نظمه ابناء الجيل الذى نتحدث عنه هنا أمثال أحمد المختار الوزير ، واحمد اللغماني ، وجعفر ماجد وعبد المجيد بن جدو وغيرهم .

نجد ومضات من هذا الرمز في شعر احمد اللغماني المنشور بمجلة الفكر بعد ان اصدر ديوانه ((قلب على شفة)) (1) . كما في قصيدته الطويلة ((لقاء)) (2) التي درسنا بعض صورها في الباب الاول من هذا البحث حيث كنا لاحظنا كثافة الصورة وقوة الايحاء في لفظ الواحة مما يجعلها ترتفع الى مستوى الرمز وتتوحد بالأم أو الحاضنة

رحلت ذات صباح مثلما رحلت عن الخمائل اسراب الحساسين
وغابة النخل تحيا في مخيلتي نضيدة الطلع فرعاء الافانين

لكن رمزية النخل أو الواحة في القصيدة لا تخرج عن نطاق البلاغة القديمة التي تخضع لمنطق الوعي ، فالرمز هنا ليس الا استعارة تمتلك بعض درجات الاتساع والعمق واتحاد الاطراف .

وفي قصيدة الشاعر الاخرى المنشورة بمجلة ((الفكر)) أيضا عدد أكتوبر 1979 بعنوان ((تقولين)) نجد مداخلة رمزية لطيفة بين عالم المرأة الانساني وعالم الطبيعة الجماد حتى ان احدهما يحل محل الآخر وينوب عنه في ابيات الشاعر وصوره ويتوحد به فلا نكاد نفرق عندئذ بين خطاب الشاعر المرأة وخطابه مظاهر الطبيعة من ورد وزهر وشجر . وهنا نقترب اكثر من الرمز الفني في الاتجاه الرومانسي الذى يرى ممثلوه أن رموز الطبيعة هي طبيعة ثانية للبشر تترجم عنهم ما عجزوا عن الافصاح عنه وتشاركهم لواعج انفسهم وهواجسها الخفية (3) . ويقول الشاعر في المقطع الاول من هذه القصيدة :

تقولين ـ يامن ترى مايخبئ سرى ، وتقرأ مافي الضمير
تقولين حدق فمازال قطر الندى عالقا بشفاه الزهور
ومازال ثوب الفراشة رشة ضوء على صفحة من حرير

---

1 ـ أحمد اللغماني ـ قلب على شفة ـ الدار التونسية للنشر ـ 1966 .
2 ـ أحمد اللغماني " لقاء " الفكر ، عدد 2 ، نوفمبر 1982 ، ص 5 .
3 ـ راجع : غنيمي هلال ـ الرومنطيقية ـ الفصل الثالث .

تلملم أطرافه ثم تنشـــــر   لمّ الأنيق ، ونشر العبـــير
ومازال في قامة السرور عـند   هبوب الصبا بعض ميس مثير
تلفت الى كل غصن وريـــق   ولا تلق عينا لغصن حسـير (1)

لقد جعلنا الشاعر نميل الى الاعتقاد بوجود خاصية من خصائص الانوثة في قامة شجر السرو وهي ((الميس)) ، وكذلك الامر في ((شفاه الزهور)) و ((ثوب الفراشة)) فتفيد كلها معنى استعاريا بعيدا كأنها مرايا متعددة تعكس ماترمز اليه ، ويؤكد ذلك أن الشاعر لا يقف عند الشيء الواحد بصفه لانه ليس هو المقصود في ذاته ، بل يتخذه رمزا بسيطا لتمرير مغزى أعمق مما تشتمل عليه الصورة (المستعار والمستعار له) ، وهذا يتوضح اكثر في الابيات اللاحقة :

تقولين نافحة الورد تمـــــزن أنفاسها بضياء الصباح
تقـولين : عطر للبنفسج مـازا   ل في مأمن من هبوب الريـاح
ومازال للجـو مدراة عطـــر   ومازال للنحـل ابريـق راح
ومازال زهر الروابـي يغـــر   بل أشذاءه فوق هذى البطاح
د ؤوبا على طبعه ذا سخـــاء   مقيما على خلقه ذا سماح
عطاء متاخما لكـل جســـور   وماهو للمنزوى بمـــتاح

ورغم كون موضوع هذه القصيدة يتناول الغزل كما يتبين من خطاب الشاعر ((تقولين)) الا اننا نستطيع ان نرى في مجموع الصور الجزئية التي هي دعوة الى الانفتاح على عالم الطبيعة المتبرجة رمزية شفافة تتضمن الدعوة الى معنى ((عرسية الحياة)) بتعبير استاذنا موهوب مصطفاى .

وقد تكون قصيدة اللغماني المسماة ((علامة استفهام)) المنشورة ((بالفكر)) كذلك سنة 1979 (2) . من أكثر قصائد هذا الشاعر توغلا في الرمزية ، وأشدها تماسكا من ناحية البناء الفني ، ذلك ان اللغماني اتخذ من سيرة الشاعر ((الشنفرى)) وتصعلكه الهادف الى تثبيت قيم الحياة الحرة السامية الكريمة قطب الرمز فيها ، وراح ينسج حوله جملة من الخواطر التأملية والاحداث الانسانية والصور اللماحة التي تعين على

1 ـ أحمد اللغماني " تقولين " الفكر ، عدد 1 ، اكتوبر 1979 ، ص 5 .
2 ـ أحمد اللغماني " علامة استفهام " ، الفكر ، عدد 9 ، جوان 1979 ، ص 6 .

تثبيت الهيكل الرمزي وتصب فيه دون ان يصرح به على وجه التحديد لان ((تسمية الشيء تقضي على ثلاثة أرباع المتعة بالقصيدة)) كما يقول الشاعر الرمزي ((مالارميه)) [1] ولا نتحقق من ((الشنفري)) الرمز الا في البيت الاخير من القصيدة وذلك مايضاعف من قدرة القصيدة على الاثارة ، وتوسيع دائرة الايحاء كما في قوله :

سار ، وأسحار المعنى سرى ... وراء وهم للمنى لا يرى
ساع ، وماسعي بلا غاية ... فأى نجم في الدجى أبصرا
ساه ، وفي أعماقه صحوة ... تستطلع الغيب وما أضمرا
....
هذا الغريب الدار في أهله ... والمفرد الميمون بين الورى
والتائه ، الضارب في مهمه ... الف وهاد ونزيل ذرى
هذا الفتى المسلوب من أسمه ... لا نسبة ، لا رحم ، لا عرى
لا موئل ، لا حيّ ، لا منزل ... لا جذر في منبته جذرا
هذا الفتى : كاللغز مستغلق ... فمن يكون اللغز من يا ترى (2)

وهنا يكون الشاعر قد قدم لرمزه مايكفل له أن يتغلغل في نفس القارئ ، وتتسع دائرة الايحاء وحب الاستطلاع عنده ، لتكون قاعدة فنية مرشحة لان يبني هو عليها فلسفته المثالية في الحياة ، وشاعرنا ينتمي أيضا الى الاتجاه الاصلاحي فلا يترك قارئه في حيرة من أمره وانما يحرص على ان يقدم له مبادئ تلك الفلسفة بنفسه مستخلصة من تجربة الشاعر الطويلة ومسعاه المضني من أجل العثور على معنى سام للحياة بعد ان عز مطلبه على غيره من الناس ، فاذا هو يتجسد في هذا الكفاح المضني نفسه

من ذلك الفارس ؟ لا دارع ... درعا يرد السيف والخنجرا
لا وازن من عجبه خطوة ... لا ساحب من كبره مئزرا
ذو نظرة اما رماها انبرت ... تفرى المدى كالبسم لما انبرا
تجتاز حجب الغيب في مدها ... فتدرك المكنون والجوهرا

1 ـ نقلا عن : ادمون ويلسن ـ قلعة أكسل ، ص22 و 23 .
2 ـ أحمد اللغماني "علامة استفهام" ، الفكر ، عدد 9 ، جوان 1979 ، ص9 .

ومن الطبيعي ان يكون للشعر حظ وافر في فلسفة الرمزية ان صح التعبير بالنظر الى ان الشعر يعد وسيلة انعتاق كبرى لصاحبه ولكن أى نوع من الشعر ؟

ماسلسل الاشعار الا جـــرى   من غيضه مايشبه الكـــوثرا
مصداح حق ، ليس مابيـــنه   وبين من يسمع مايفـــترى
أشعاره ماعرفت صـــفقة   رابحة في البيع او في الشرى
ولا جئت يوما ولا أطـــرقت   ترجو سحاب الجود أن يمطرا
يستلها كالسيف حينا فـــلا   يلبث قلب الصخر ان يذعـرا

وكان بامكان شاعرنا أن يترك الاضداد تأتلق في شعره وتشرق حول رمزه دون أن يحين على وجه التحديد من يكون ذلك الرمز لولا ان اللغماني ينتمي الى جيل الاحياء الذى يعنى بالشرح والتوضيح ولذلك يعمد في هذه القصيدة الى فك اللغز او الرمز بطريقته الخاصة .

تأتلق الاضداد في شعـره   من ذلك الشاعر ؟ من ياترى
القارس المنبت والشاعـر الصعلـوك : طيف اسمه ((الشنفرى))

مثل هذا الملمح الرمزى قد نجده عند الشاعر التونسي الآخر جعفر ماجـد كما في قصيدته ((الصباح القريب)) (1) . وهذا العنوان نفسه يرمز الى معـان كثيرة وقد قدم لها الشاعر بهذا المثل الرمزى أيضا قائلا : ((مثلهم مثل صخـرة وقعت على فم النهر ، فلا هي تشرب ولا هي تترك الماء يخلص للزرع)) . والقصيدة تصور مظاهر السلطة الجائرة مما يمكن ان يعد تجربة حية قد لحق الشاعر بعض من آثارها لا سيما باقطارنا التي تنتمي الى العالم المتخلف ، والقصيدة من اجـل ذلك تتوسل عددا من الرموز التي تقوى الاحساس بهذا المعنى فهو يقول في ابيات من البحر الطويل

يسود بحكم العسف غر وجاهـل   وتؤكل اكباد لنا وقلـــوب
وتهتك اعراض الحياة بخدعـــة   وتملأ من خبز الفقير جيـوب
وتستنزف الاحلام من كل ثائـر   ويحضر للعقل الكبير صـليب

---

1 ـ راجعها في : محمد الصالح الجابرى ـ ديوان الشعر التونسي الحديث ـ ص 215 .

كذلك اعناق الزهور ندقـــها اذا فاح من غض البراعم طـــيب
وليس غريبا ان ترد نبـــوة فكل نبي في ذويه غــــريب

وهكذا تكون ألفاظ مثل (غرّ وجاهل ، وأكباد ، وقلوب ، وأعراض الحياة ، وخــبز الفقير ، وجيوب ، والاحلام ، وصليب ، واعناق الزهور ، وغض البراعم) تكون رمـــوزا لمعاني مستخفية دقيقة لاتحملها الالفاظ في انفسها بل بما تدل عليه مجتمعة فـي ذلك السياق ، وقد لانحيط بجميع مراميها التي قصدها الشاعر مما يفتح مجالا للرمز فيه . حقا ان شاعرنا لم يركز ايماءاته في رمز محوري كما فعل مواطنه اللغماني فـي قصيدته السابقة ، بل جعله متناثرا في عدد من الرموز البسيطة او الاولية بوصفـها استعارات ، لكن معناها الاخر يظل موجودا وهو مايمنحها صفة الرمز الاولي ، ولعل لفظ ((الصلب)) نصادفه هنا لاول مرة ، وسيكثر استعماله عند الشعراء الشباب تأثرا بالشعر المشرقي وقد تكون الابيات الثلاثة الآتية أكثر توضيحا لفكرة الرمز

لقد طلعت شمس على الارض كلها تضاء بها للكادحين دروب
أغارت على جيش الظلام وانـــها اذا ظهرت في الافق ليس تغيب
ستسقط أصنام الطغاة وتلتـــقي قريبا على درب الحياة شعـوب

وأيا كان الاتجاه الايديولوجي للشاعر هنا فان الذى تعنيه كلمات (شمس ودروب ، وجيش الظلام ، واصنام الطغاة ...) لايمكن حصره في مدلولاتها المتواضع عليها أو في مجازاتها التي عرفت بها في الشعر القديم ، وهي تتجاوز بذلك المدلول الجديد كونها استعارة حسب الى نوع من الفكر جديد ايضا وعميق ، ويوشك ان يكون فلسفة الشاعر حول الحياة والكفاح والموت وغيرها ، انها ــ اذن ــ تؤســـس جوهر العلاقة في بيان معنى القصيدة البعيد ، فتكون رمزا مقصودا ، ولعل الكاتب عبد العزيز قاسم في مقاله ((نظرات في الشعر التونسي من خلال مجلة الفكـــر)) قصد بعض هذه المعاني حين قال : ((ان الشعر في نظرنا هو ماتجاوز الاهـواء العارضة والحدث العابر ــ اذ لايتمركز في الاشياء ــ بل يعبرها الى مدلولاتـــها ورموزها الدائمة)) (1)

والامر عند شعراء المغرب الاقصى لايختلف كثيرا في هذه المرحلة عما رأيـــناه عند شعراء الجزائر وتونس من حيث اتجاههم الى توظيف الرمز الفني البسيط احيانا

1 ــ عبد العزيز قاسم ــ" نظرات في الشعر التونسي من خلال مجلة الفكر (1955 ــ 1985) ، مجلة الفكر ، عدد 1 ، اكتوبر 1985 ، ص 74 .

وتقديمه في ثوب البلاغة القديمة ليعبر من خلالها عن بعض الافكار الجديدة والغايات البعيدة . وهوحينئذ ـ اى الرمز ـ يأتي في سياق تدعيم الفكرة الاساسية وتقوية المعنى الاصلي الذى كثيرا مايكون الدعوة الى الثورة في شعر المغرب الاقصى اما لتحرير الانسان بصفة عامة واما اشارة الى تحرير الاجزاء المتبقية أرض المغرب كمدينتي ((سبتة)) و ((مليلة)) بعد ان تحررت الاجزاء الاخرى بالمغرب الكبير . وفي هذا المعنى يقول الشاعر حسن الطريبق في مقطوعته ((لن نستلين))

عار ، اذا انطفأ الحماس وظل موطننا سليبا
ومدينتان قريرتان يظل امرهما عجيبا
وتنوء بالخير (الكروم) وغيرنا ملأ الجيوبا
من هذه الظلمات سوف يلوح كوكبنا قريبا (1)

وبديهي ان الاشارة هنا الى المدينتين المذكورتين . غير ان الشاعر كنى عن الاستعمار بلفظ ((الكروم)) وهي تسمية رمزية بعيدة الغور غزيرة المعنى تشف عن استهتار المستعمر وعبثه بارض الاسلام عند زراعته لها بالكروم تكثيرا للخمور التي يولع بشربها اضافة الى ان رمزية ((الكروم)) تحقق للشاعر تواصلا مع التراث كما في قول ابي الطيب المتنبي وفيه اشارة ضمنية الى الكروم :

نامت نواطير مصر عن ثعالبها حتى بشمن وماتفنى العناقيد

كما نجد في البيت الاخير من المقطوعة اشارة بعيدة الى كوكب السعد الذى عرفته العرب قديما وتيقنت المجوس بمطلعه ان المخلص محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم قد ولد فباتوا ليلتهم حيارى مسهدين ، وفي هذا تضمين شفاف لرموز التراث ، وحضور قوى لعناصره ممايفيد عمق التجربة الشعرية وتواصلها .

والجدير بالملاحظة كذلك في شعر المغرب الاقصى في هذه الفترة هو ارتباط رموز الثورة برموز الطبيعة الغاضبة او الثائرة وبخاصة لفظ ((العاصفة)) كمافي قصيدة عبد السلام الزيتوني ((بحار وميلاد عاصفة)) وقصيدته الاخرى ((خريف بلا عاصفة)) وقصيدة عبد الكريم الطبال ((احلام عاصفة)) التي درسناها في الباب الاول . وكأن

1 ـ حسن الطريبق " لن نستلين " ، " أقلام " المغربية ، عدد 2 ، 1964 ، ص 95 .

الثورة التي يأمل فيها الشاعر المغربي ثورة عنيفة لا تبقي ولا تذر بل تجتث الاشياء من الاساس ، وتقوض كل ما هو قائم من الافكار والمفاهيم البالية حتى تحدث التغيير المنشود الذى لا رجعة فيه .

ففي قصيدة ((بحار وميلاد عاصفة)) نجد هذا المعنى مضغوطا في الصورة الحسية التي تضم رموز الثورة المأمولة وغضب الطبيعة المخيف ممثلا في مظاهرها المختلفة المساء ، الظلام ، الرياح ، الغيم ، اليم ، الهجيرة ، العباب ، العواصف وغيرها وقطب الرحى في هذا المخاض العسير هو الانسان بطبيعة الحال :

غمام ، وبعد ما نام المســـاء — المخيف على الافـــق الازرق
وصمت رهيب يلف الظــلام — ويجثو كسولا عـلى الــزورق
وشيء تراءى يمد اليــديـن — ويقذف نارا من الافـــق
هي الغيم تزحف شرقيـــة — لتذروني اليم طيف شـقي
مجاذف ما احترقت بلهـيب — الهجيرة هبت مـن المشـرق
ولا همهمت عند خوض العباب — اذا ما العواصف لـم ترفق .(1)

وقد مرت هذه العاصفة الهوجاء ((بين نصر يعيد بقايا حياة ويأس مخيف)) هكذا خيل للشاعر في المقطع الثالث الاخير :

ومـر الصـراع قـويا عنيـفا — كوجـه الخصـم القسوى العنيـف
وربابنـا بين نصـر يعـيد — بقايـا حيـاة ويأس مخـيف

وهذا الموقف النهائي هنا لم يرض الشاعر تماما لانه لم يحقق نزوعه الخفي الى الثورة والتمرد والتغيير المنشود ، هذا الاحساس دفعه الى نظم قصيدة اخرى هي ((خريف عاصفة)) أو ((دعوة للرياح)) (2) . والعنوانان من وضع الشاعر وهو ما يؤكد رغبته الباطنة في التعجيل بالثورة ، بل جعل الطبيعة نفسها تشاركه هذه الرغبة فتسلم قياد اللعاصفة الهوجاء دون مقاومة انها لون من المخاض العسير تجد فيه الطبيعة والانسان فرصة التغيير والتجديد والميلاد . يقول الزيتوني :

1 ـ عبد السلام الزيتوني " بحار وميلاد عاصفة " ، " أقلام " المغربية ، عدد 4 ، 1964 ، ص 66 .
2 ـ عبد السلام الزيتوني " خريف عاصفة " ، " أقلام " المغربية ، عدد 5 ، 1965 ، ص 79 .

شوري اقاذفه الغبار ودمدمي حتى الصباح
وتمردي وارغي كـكـسـرة يائس دامي الجراح
فحدائق الزيتون قد نامت مخضبة البطاح
اوراقها صفر ، لـوت جيدا ودثرها وشاح
ونهدات اغصانها العجفاء تومئ للرياح *

ويعد استمداد الشاعر رموزه بكثافة من معجم الطبيعة بقصد اغناء تجربته الخاصة اتجاها رومانسيا عرفه شعراء المغرب العربي ، ونجده ممثلا في هذه النماذج التي عرضنا لها هنا . الامر الذى يجعل تصنيف شعرائنا المغاربة في هذه المرحلة من تطورهم ضمن تيار فني محدد المعالم ليس تصنيفا نهائيا ، اذ الارجح ان الشاعر عندنا يلتقط الاصداء الفنية من كل صوب سواء جاءته من التيار الاحيائي أو من الاتجاه الرومانسي او من المذهب الرمزى ، ويصوغ ذلك كله بطريقته الخاصة التي نرى انها لايصح ان تنسب الااليه ، والسبب في ذلك يعود الى ظروفه النفسية والاجتماعية والبيئية الخاصة . هذه الظروف أجملها استاذنا عبدالله ركيبي في دراسته عن الشاعر جلواح ، ونراها تصدق هنا ايضا عندما قال : ان الشاعر((يلتمس العزاء في طبيعة بلاده الجميلة التي يضاعف من جمالها بطش الاستعمار ، ومن ثم اختلط الحديث عن الطبيعة بالحديث عن الوطن وبالحزن عليهما او على النفس)) (1)

ويبدو ان شعرائنا بالمغرب الكبير لم يتخلصوا من هاجس الاستعمار نهائيا في هذه المرحلة بل ظل عالقا باذهانهم ويضغط على مشاعرهم كما تصور ذلك قصيدة ((أين الربيع)) للشاعر المغربي عبدالكريم الطبال ، وكذا عدد من قصائد ديوانه ((الاشياء المنكسرة)) . نجد في قصيدة ((اين الربيع)) اطارا مشتركا من الرمز بين المرأة والطبيعة ، بحيث يحل احدهما في الاخر ويبدو بديلا مناسبا له على نحو يعطي الاحساس بأن المغزى المقصود من الصورة لايمكن في اطارها الحسي أى أنه ليس في مخاطبة المرأة بمفردها ولافي مخاطبة مظاهر الطبيعة بمفردها ، وانما يكمن في هذا الجمع الذى صار واحدا موحدا بين الطبيعة والمرأة ولايستغنى عن هذا المعنى للايحاء بالرمز الذى يجعل المغزى ابعد بكثير مما تقرره الصورة الحسية فيقول :

1 ـ عبدالله ركيبي ـ الشاعر جلواح ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986، ص14 .
* ـ هكذا ورد البيت الاخير ، وبه خلل في الوزن . الابيات من مجزوء الكامل .

قالت ، وفي الشفتين ورد أحــمر   أفديه لو سمحت بقلب يعشق
فيم التجهم ، والربيـع كما تـرى   زهر يفوح ، وجدول يترقـرق
. . . . . .
فيم الاسى ، وأنا ربيـع آخـــر   ازهى وابهى من ربيـع يورق
ما شئت من ورد فعندى روضــــه   اوصادح يشدو فعندى منطق
اوبانة تهفو فعندى سحــرهـــا   وقد ازدهى مني القوام الارشق
او رشفة من خمر نهـــر ازرق   فهنا مع الشفتين خمر أعـــتق (1)

لقد كان الرمزيون ، وكذا أساتذتهم من الرومانسيين المبدعين يرون في تصوير مظاهر الطبيعة المختلفة ، وبيان تجلياتها الفذة تعبيرا رمزيا عن احوالهم الباطنة مما جعلهم يلتمسون لكل عاطفة شكلا ، ولكل خاطرة لونا او ذوقا . فكانوا يمتلكـــون نوعا من الاحساس ((بوحدة الكون)) على حد تعبير الباحثة (اليزابيث درو) (2) غير ان شاعرنا لم يحتفظ بخط الرمز على امتداد القصيدة ، اذا مال في آخرها الـى تقرير ماكان يحسن ان يظل مكتوما في الرمز

اين الربيع وارضنا في مأتـم   والناس في وحل وليل يبرق
ان الربيع ، رفيقتي ، في النار ، فـي حبل المشانق ، في رؤوس تصعق
في العرس يوم تزف ارضي للصبـــاح وقد سباها فيه روح مشـــرق

وهكذا تكون المرأة في تداخل مع رمز آخر يتصل بالثورة ، فيخاطب الشاعـــر المرأة بوصفها رمزا للوطن والكرامة والثورة . نجد هذه المعاني مبذولة في قصيدة اخرى للشاعر محمد بن دفعة بعنوان ((العاشق المتمرد)) حيث يوحد الشاعر بـين المرأة الحبيبة والثورة والوطن ، فالثورة تحرر المرأة والحب والوطن جميعا ، يقول الشاعر ،

أنــا أهـواك ولكـــن   لست أهـــلا لك قنا
حبنا أغـراني أحـــيا   له أو دونـه أفـــنى
. . . .
عندمـــا قالت : أحـــق   انت تهواني . . اتفقنا
خـــذ ، اذن من ثغـــــــرى زادالك زادا ليس يفنى

1 ـ عبد الكريم الطبال " أين الربيع " ، " أقلام " ، المغربية ، عدد 3، 1964 ، ص 57 .
2 ـ اليزابيث درو ـ الشعر ، كيف نفهمه ونتذوقه ـ ص 242 .

قبلة تودع في قلـــــــبك نور الحب أمـــنا
وأمس للشـورة انقــذ   لنا أغصانا ووكـــنا (1)

ورغم ماقد يبدو على هذه القصيدة من ضعف البناء وتقليد شعر ابن ابي ربيعة احيانا وتكرار المعنى احيانا اخرى الاأن اتجاه الشاعر الى استغلال المرأة أ و الحبيبة بوصفها رمزا يفيد من معاني الثورة او يتحد بها يعد امتدادا لوهـــج ثورات التحرير الكبرى بالمغرب العربي التي سرى تأثيرها في شعر معظم شعرائنا في العصر الحديث ، وربما كان هذا الملمح الفني الاصيل هو الذى جعل الشاعر أحمد المجاطي يلطف من حدة هجومه على شعراء بلده في هذه المرحلة قائـلا : ان هؤلاء جميعا ـ يقصد شعراء الاتجاه التقليدى الاحيائي والتأثرى الرومانسي ـ يستعيرون كثيرا من وسائل الشعر الحديث كالاعتماد على الرمز والتغلغل الـى لاعماق النفس من أجل تحقيق التقاء مثمر بين وجدان الفرد ووجدان الجماعة الـتي ينتمي اليها .)) (2) . هذا الملمح الرمزى الذى يوحد بين المرأة والثورة والوطن نجده سمة مشتركة بين شعراء المغرب العربي جميعا بما في ذلك شعراء موريتانية لكن بألوان مختلفة ودرجة من التركيز متفاوتة بين شاعر وشاعر ومن بلد لآخر .

والحق أنه بوسع الدارس ان يلاحظ في عدد من النماذج الشعرية الموفقة التي يبدعها شعراء موريتانية المعاصرون سخاء في الرمز ، وتنوعا في ايقاعه ، وبساطة في توظيفه تبلغ حد العفوية . وقد تكون هذه الرموز مستوحاة من البيئة الموريتانيةنفسها أومن الشعر العربي القديم والحديث أو من التراث الاسلامي العريق ، وهي دائـما تلتحم في شعر هؤلاء بقيم المجتمع الموريتاني المحافظ ، وتختلط بمثله وتتحد بأشذاء تربته العجفاء ، وتتلون بفضاءات هذا الوطن المحبوب دائما عند شعرائه ، فـــان امتدت الى ابعد من ذلك فلكي تمجد العروبة والاسلام . وسبب ذلك فيما يـرى أحد أبنائه أن هذا المجتمع الموريتاني الذى احتل مكانا قصيا متوغلا في الصحراء على ضفاف المحيط ، وهو مع ذلك متمسك بالاسلام دينا وبالعربية لغة ، مجتمع قـد ((أهمل ردحا من الزمن!)) ، رغم سابق ازدهاره ايام الشناقطة المرابطين مما كان له أبلغ الاثر في تطوره الذى اتسم فيما بعد ((بالثبات والبساطة)) ، ((كان شديد الثبات على التقاليد محبا لها)) (3) ، الى ان تجددت هذه الصلة بينه وبـــين

---

1 ـ محمد بن دفعة " العاشق المتمرد " ، " أقلام " ، المغربية ، عدد 1، 1964، ص 34 .
2 ـ أحمد المجاطي " جولة في شعر العدد الماضي " ، " أقلام " المغربية، عدد 6، 1964 ص 101 .
3 ـ راجع : أحمد بن سيدى ـ" في سبيل رؤية جادة للمجتمع الموريتاني " مجلة الفكر، عدد 2 نوفمبر 1977 ، ص 3 ومابعدها .

جيرانه بالمغرب الكبير بعد طرد الاستعمار وعادت موريتانيا الى سابق عهدها (1)، وهي كلها أمل في النهضة والتواصل مع جيرانها .

نجد أصداء قوية عن هذا كله في قصيدة الشاعر أحمد بن بيارة بعنوان ((بسمة الدهر)) (2) التي اختار لها اطار البحر الخفيف مقتفيا في ذلك أثر سلفه أبي القاسم الشابي في قصيدة ((صلوات في هديل الحب)) . وكأن شاعرنا يقتبس منه رموز ويتوسع فيها حتى تشمل المرأة والارض والانسان والحرية، فهو يقول :

بسمة الدهر عن ثنايا الخلـود   أيقظي في الوجود سحر الوجـود
وتملي جوانحي لتريني   انتشي في جمال المعبـود
لك في مهجتي ومحراب قلبي   صلوات التسبيح والتمجيد

واذا كان من عادة الشاعر الرومانسي ان يتخذ من المرأة بعامة والحبيبة بخاصة رمزا لحلمه الكبير المتمثل في نشوة السعادة المحققة ، سواء في خلواته بين الفجاج وكهوف الجبال حيث يشهد ميلاد الصباح البكر ، أوبين اشجار الغابات الملتفة حيث فجوات الضوء السحرية ، وحيث ((طيف هذه المرأة - الحلم مبتسما لكي يتحرك ويملأ المكان نشوة واثارة روحية)) كما أكدت ذلك الباحثة سلمى الخضراء الجيوسي (3) .
أقول : اذا كان ذلك من دأب الشاعر الرومانسي فان الشاعر الموريتاني من دأبه أيضا أن يعرج على ذكر محاسن وطنه المحبوب دوما ، يتخذه محور حياته وأكبر همه ويتغنى بحريته التي يراها تحقيقا لوجوده ، ولذلك نجد جل رموز شاعرنا تنحو هذا المحنى الوطني ((الثورى)) - ان جاز التعبير ، فيرمز الى هذه الحرية بالبسمة تشرق على ربوع وطنه تارة وبالوردة تعطر أجواءه وتزينه تارة آخرى ، وهي فريد العقد تارة اخرى فيقول :

فيك أدركت كنه ذاتي ، وفككت المعمى من غامات وجودى
أنت بعد الشقاء ، رمز حبوري وبعيد الشجون رنة عيدى
جئتنا بالصباح تنفين عنا   دكنة العيش والليالي السود

. . . .

1 - راجع : خليل النحوى - بلاد شنقيط، المنارة والرباط، طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس، 1987 .
2 - خليل النحوى - مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر - ص12 .
3 - سلمى الخضراء الجيوسي "الموقف والرؤيا في شعر الشابي" ، مجلة الفكر، عدد 4 ، ديسمبر 1984 ، ص108 .

وردة بشـرت بأنا قريبـــا	نقلب الفقر باقة من خلـــود
حلقة من سلاسل القيد دكت	انبأت عن مصير تلك القيـود
نبشت في مقابر المجـد حتى	اخرجت درة الكيان الفقيد
ان هذى فريـدة العقدة لكن	في اكتمال العقود حسن العقود

ـ والشاعر يربط الرمز الى الحرية هنا برمز آخر ملازم للاول أنه الريف رمز الثورة وأصالة الكيان الحضاري للامة الاسلامية ، الريف اذن يمثل الثورة والاصالة أما المدن الحديثة فقد شيدت لتكون حصون المستعمرين ومن يخدمهم ، والريف العمـــلاق اذ يستيقظ تعود للحضارة الاسلامية الزاهرة بهجتها وقوتها ونضارتها ولذلك يركـــز الشاعر في هذه القصيدة على هذا الملمح الشعري دون سواه :

نبهوا الريف قد كفاه منامـا	نبهوا الريف من سبات الهجـود
ايقظوا المارد الذى استوطن النـــوم مآقيه فارتخـى للمهـــود	
ياترى هل اراه وهو سعـيد	يتغنى فجر الصباح الجديـــد

ومهما تكن رموز الشاعر هنا قريبة المنال بسيطة في مدلولاتها شفافة كثيرا فـــي ايحاءاتها اذ لم يطلب منها غاية التركيز ، الا انها رموز منضبطة تؤدى الى مقصد مـا في يسر ودون عناء كبير ، وهي من أجل ذلك على قدر الافهام التي يخاطبها الشاعر فالريف عندنا رمز العزة والكرامة بحق ورمز التحرر أيضا .

وذهب الشاعر الموريتاني الآخر محمد كابر هاشم مذهبا رمزيا قريبا من سابقــه في قصيدته ((لغز الحياة)) ، فهو يفيد من رموز الطبيعة بكثافة ، مقتديا في ذلـك بمعجم الشعراء الرومانسيين ، وبأبي القاسم الشابي على وجه الخصوص . وهو يحاول أن ينفذ منها الى تصوير عالمه الباطني المعقد فيفضي به التعبير الى هذه التشكيلة المتداخلة في رموزها وأنغامها :

انت . . ماأمن ؟ ان قدس وسحر	وخيال من الهنا والرخـــاء
إنت . . ماأنت ؟ ان شـوك وورد	وأفـاع تناهشـت بالعـراء
انت . . ماأنت ؟ ان سرعمـيق	بل ولغز معقد في التـواء
ورموز سحـــرية وكنـــــوز	تترامـى بساحـة الاقويـــاء (1)

---

1 ـ راجع القصيدة في : خليل النحوى ـ مختارات من الشعر الموريتاني المعاصرة ص 30 و 31 .

الا ان هذا التداخل لايتعب ذهن القارئ كثيرا فهو سيدرك بعد قليل من التأمل ان الشاعر يجمع هنا بين المرأة والطبيعة والوطن في صورة واحدة بل في رمز واحد هو ضمير المخاطب المؤنث المفرد ، وبذلك يصنع بعض الثراء في الدلالة الرمزية ولشاعرنا قصيدة اخرى بديعة بعنوان ((حروف سحرية)) (1) ذهب فيها مذهبا صوفيا صرفا ، لذلك نعالجها في مكانها المناسب من البحث .

أما قصيدة الشاعر ناجي محمد امام المسماة ((حوارعلى الرصيف)) (2) فهي تستعين بكثير من الرموز التاريخية والحضارية وتؤكد اعتزاز الشاعر المريتاني بانتسابه الى تراث العربية والاسلام ، ذلك الاعتزاز الذى يبلغ حد الانبهار والتبجيل ، ويرى الشاعر ان أرض الاسلام واحدة ، وتراث العربية مشترك من عهد ((مضر)) جد العرب الاولين الى ((ربيعة)) أحد فروع العرب العاربة ثم ((بلقيس)) تلك الملكة النابهة التي تعد رمز حضارة اليمن ومأرب ، ولذلك فهو يعدد هذه الرموز في شعره تلذذا بما لها من جذور الاصالة ، واملا في صنع وحدة رمزية موازية للوحدة الشعورية القائمة على الاعتزاز بالانتساب الى الامة العربية . يقول الشاعر :

أهلي ((ربيعة)) ان عدت فأولها وان تساموا الاخرى فهم ((مضر))
أنجال ((بلقيس)) ان السد يعرفنا و((الربع)) يعرفنا والبدو والحضر
جبال ((شنقيط)) من ((صنين)) قمتها و"طور سينا" به من أرضنا حجر
و في عروق بني "الجغبوب" من دمنا قسط و باقية في "حيفا" بهنتصر
في قبة الصخرة . الشماء هندسة من " العتيق" اذا ما قيست الاطر
وفي ((العقال)) خيوط من ((عمائمنا)) وفي ((اللحى)) نسب قد زانه الشعر

. . . .

وهكذا تتوالى هذه الرموز الحضارية في سياق يوشك ان يكون صلاة على الماضي لما تمثله تلك الرموز من المجد الغابر الذى لايزال أثره باقيا في النفوس فاذا كل رمز منها يجسد مجموعة من القيم الروحية غير محدّدة ، وعلامة مميزة في التاريخ تشير من باب خفي الى ماينطوى عليه من الاحداث الجسام ، والايمان الروحي العميق ، ومن تصور خاص للوجود ، وهي كلها عوامل وحدة هذه الامة ، واستمرارها . ويعد هذا الحس الحضارى أحد عوامل التفاوت الكبير في الشعر الموريتاني المعاصر من اتجاه تقليدى صرف الى اتجاه صوفي صرف الى آخر احيائي الى رومانسي الى اتجاه حديث وهو مادفع أحد الموريتانيين المتتبعين لحركة هذا الشعر الى القول بوجود صعوبة

---

1 ـــ راجع القصيدة في : خليل النحوى ـ مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر ص33 وما بعدها
2 ـــ المصدر نفسه ، ص40 .

حقيقية ((في تمييز مشاربه واتجاهاته . سيما وانك تجد في انتاج شاعر واحد أكثر من اتجاه)) (1) .

ورغم ذلك ، فاننا نحس عند قراءتنا كثيرا من هذه النماذج الشعرية الموريتانية بأن رموزه تخلف لدينا تصورا حقيقيا ببراءة الحياة عند الاسلاف وبساطتها الساحرة ان البراءة والبساطة من صفات الرمز في هذا الشعر الموريتاني المعاصر بالاضافة الى قرب مأخذه ومأتاه ، ولعلنا نتذكر هنا تلك الصورة العفوية التي رسمها الشاعر خليل للنحوى للتعبير عن احتجاجه على ظلم المستعمر وغطرسته حين قال :

سأخلع النعل من رجلي وارفعها　　　فالظلم مفترش والنهب حصباء (2)

ولعله ليس من رمز يبلغ من قوة الايحاء والتأثير في نفس المستعمر المتغطرس بحضارته مايبلغه رفع أحد الوطنيين النعل في وجهه وتهديده به .

ويقدم لنا احمد ولد عبد القادر عدة رموز غزيرة الدلالة في ديوانه ((اصداء الرمال)) وهو في هذا الديوان استمد أكثرها من بيئته الطبيعية في موريتانيا كما في كناياته عن المستعمر ((بالكلاب)) حينا ، و ((أقدام الذئاب)) حينا آخر ، والغول أو الاغوال والغيلان تارة والحرباء تارة آخرى (3) . وهو يمزج بين هذه الرموز البيئية وبين رموز التراث الاسلامي العربي مزجا أصيلا كما في قصيدته ((حوار مع الصحراء)) (4) حيث حشد الشاعر عدة رموز وظلال ادمجها في لوحة الصحراء مما يجعل القصيدة تشف عن رمزية لطيفة يقول في مطلعها على وزن الوافر :

غمر الشعاع مرابع الصحراء　　　وانساب فوق أديمها الوضاء
وتماوجت درر الحصى بصفائها　　　تحت النجوم على الربى الفيحاء
صحراء ما هذا الضياء هل اختفى　　　طيف الظلام وتاه في البيداء ؟

وبعد هذا الاستهلال على سنة الرومانسيين ينتقل الشاعر الى تشخيص الصحراء

1 ــ أحمد بن عبد القادر " مدارس الشعر الموريتاني في القديم " مجلة الفكر ، عدد 2 ، نوفمبر 1977 ، ص 171 .
2 ــ خليل النحوى ــ مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر ــ ص 52 .
3 ــ أحمد ولد عبد القادر ــ أصداء الرمال ــ صفحات : 80 ، 72 ، 66 ، 164 ، 101 .
4 ــ المصدر نفسه ، ص 28 .

بما يفيد توسيع دائرة الرمز وتقوية الايحاء بالاكثار من الظلال التاريخية والاسطورية المتصلة بحياة الاجداد في الصحراء دون ان يغفل عن ذكر بلده فيقول :

صحراء ، مالي لا أزال أرى الرؤى   تبدو عليك كئيبة للـــــرائى
مازال وجهك غارقا في غـــبرة   مازال صوتك اخرس الاصـداء
مازال رونقك الصقيل يشوبـــه   سجف من الهبوات والاقـذاء
لهفي عليك ومجدك المحبوب يـــا سمراء يامتعبد الشعـــراء
آويت أبناء العلى من حـــصير   وبني هلال قادة العلـــياء
وفخرت بالعرب السناقطة الاولى
قادوا الزمان بحكمـة ومضـــــاء
وبنوا عليك المجد بالفكر السني   تحميه كل كتيبة حمـــــراء
اني لأجهش، ان ذكرت جلالهم   ونزلت منك ببقعة غـــبراء

وللنخيل في هذه "الصحراء" مكانة متميزة عند الشاعر ، فهو يرمز به الى الاصالة والوفاء ، وقد نستشف منه ايضا رائحة الارض مقرونة بالامومة والذكريات وشيئا آخـــر يتصل بفرح الروح اللذيذ .

أنا شنقيطه هل سمعت بوجهي   من رمالي او درة من عقـــودى ؟
جئتك اليوم زائرا وشعـــورى   باقة الفخر والوفا للعهـــود
عندما عربد النخيل أمامـــي   وانتشى الجو في ظلال النشيد
برعم الحب في شعاب فؤادى   وانبرى خاطرى وثار قصـــيدى (1)

واحيانا اخرى يبدو النخيل رمزا للاهل والعشيرة فيسمو عندئذ الى مرتبـــة التقديس او يكون نوعا من ((التابو)) كما عند القبائل البدائية يحمله الشاعر دومـــا عند حله ورحيله ويكون له عونا في سفره ، فيقول :

قد أتيت الغداة نضو همومي   ارصد الفجر والوجود الفتيـــا
وتركت النخيل يرنو اليكـــم   ابيض القد طاهرا بدويـــا (2)

1 ـ أحمد ولد عبد القادر ـ أصداء الرمال ـ ص140 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص144 .

وتصير ثمرة النخيل بهذا المعنى زاد البقاء للمسافر تقيه العطش والجوع وترتبط برمز آخر غزير الدلالة ، انه ((التراب)) رمز الصيرورة والبقاء :

رحلت وعندى من الذكريـــات
لشنقيط باقات ود حميــــم
تعيش مع القــلب
تنبض ود ومـــا
بعرف الوفـــاء
معي قبضة من تراب المحيــط
تــلألأ ماســا
وعرجون نخــل
قديم لوته ريــاح السمــوم
وزحــف الرمــال (1)

ومثل رموز : الصحراء ، والنخيل ، وتراب المحيط ، وعرجون تمر وغيرها رمـــز ((الشمس)) التي تشبه في بعض تجلياتها عند الشاعر الموريتاني بعض آلهة الصحراء الجبارين ولذلك نرى الشاعر ولد عبد القادر يمهد لاستقبالها بما يفيد جوا احتفاليا شبيها بمظاهر الطقس والعبادة عند الاقوام البدائيين ، وقد يقتبس بعض معانيه تلك من اسطورة ((عشتروت)) ربة الجمال والخصب عند الساميين قديما . فيقول :

حان بعث الشموس هيا ارفعوها   في طريق المستقبل المنشـــود
وأميطوا عن وجهها يا بنيـــها   كفن الغيم ، حان صهر الوجـــود
قدموها هدية لربـــــــانا   فجروها علـى هضاب الجلـــيد (2)

وغياب ((الشمس)) بهذا المعنى يعني الوقوع في ظلام أبدى ، وأسر طويل ولا تغني عن الشمس شعلة اخرى مهما اشتد وميضها

شعلة الشرق هدهدى بالضياء   جو شحب مطلسم الارجـاء
لم ير الشمس منذ عهد بعـيد   ظل ملقى بغابة الظلمـاء (3)

1 ـ أحمد ولد عبد القادر ـ أصداء الرمال ـ ص150 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص142 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص 39 .

وهذا الشعور الكئيب حين فقدان الشمس — الرمز — يقابله شعور آخر بفرح غامر حين يفيض نورها الوهاج فجأة مما يجعلها لحظة نادرة شبيهة بولادة جديدة للحياة والاحياء . هذا المغزى البعيد ضمنه الشاعر ابياتا بديعة النسج والمعنى في قوله :

هل زارك الفرح الوليد كأنه	صبح تنفس بعد ليل جماح
يمتد عاما والزوابع قصفها	طاغ على الانفاس دون براح
ضلت به شمس الشروق طريقها	ومشت ببرج الغيب مشي جماح
تنوى الخلود على النفوس وفجأة	هجمت عليه بضوئها المجتاح (1)

هذه الابيات ، اذن ، كغيرها من الابيات المعبرة بالرمز تصور في الظاهر معركة حسية صنعها خيال الشاعر ، وهي قائمة بين الانوار والشمس وبين ظلمة الليل الكابحة وما تضمره من مخاوف وأوجاع يتوجس منها الشاعر خيفة ، فانعكس اثر ذلك على مشاعره وكاد ينفد صبره لطول هذا الليل لولا ذلك الهجوم المفاجئ الظافر للشمس التي حسمت الموقف لصالح الشاعر عندما أشرقت أنوارها التي تحمل معها البهجة المتصلة بفرح الروح الخالد . هذا المعنى المحسوس المحدود في آن واحد تقابله معاني الرمز غير المحسوسة وغير المحددة أيضا فيما هو كامن وراء لفظ الليل والصباح والشمس اذ أن تلك المعاني المستخفية متصلة بتطلع الشاعر في شوق كبير الى معاني التحرر والكرامة والازدهار والسعادة ، والرغبة في الخروج سريعا من وضعية التخلف وما يتبعه من نكد وظلم وتعاسة وفقر ، وهي معان كامنة خلف الصورة الحسية الرامزة ولكنها متضمنة في الشعور او العاطفة السائدة التي تحتويها الصورة الحسية ، وهو ما جعل الرمز فيها يرتفع الى مستوى من الاثارة الفنية تجعل العقل ينشط في مقارناته بين ما هو حسي ماثل للعيان وما هو رمزى لا يدرك الا بأعمال الذهن . لقد لاحظ دارسو الرمزية انه يوجد في كل رمز فني ناجح مستويان من الدلالة . المستوى الاول ويتحدد في الصورة الحسية نفسها ، وقد سماه بعضهم ((الجزء الكدر من القصيدة)) والمستوى الاخر رمزى ويتصل بالمعنى المستقطر من الصورة وهو بطبيعة الحال معنى غير حسي ويصعب تحديده والاحاطة بكل جوانبه لاتصاله بهذا الجزء غير المحدود من الانسان ، أعني ((الروح)) (2) ان الروح كلي ومعقد في تركيبه يرفض التجزيئ والتقسيم

---

1 — أحمد ولد عبد القادر — أصداء الرمال — ص 23 .
2 — راجع : أحمد فتوح — الرمز والرمزية في الشعر المعاصر — ص 40 وما بعدها .

وهو حين يريد التعبير عن نفسه يلجأ الى هذه الطريقة المعقدة طريقة التعبير بالرمز ، وهي لغة الشعر الطبيعية ولغة الفنون الاخرى ايضا لكونها ذات صلة وثيقة بهذا الجانب الروحي في الانسان (1) .

ولعل في وقوفنا على نموذج او نموذجين آخرين من هذا التوظيف الرمزي في الشعر الليبي المعاصر مايوحي بالبحث الى الغاية من هذه الفترة ، أعني بيان توظيف الرمز الفني البسيط في شعر المغرب العربي . ولا شك أيضا في أن الشعر الليبي المعاصر بعامة ـ على قلة مابين أيدينا منه لايخرج عن ذلك الاطار الكلي الذي يتحرك فيه الشعر العربي بأقطار المغرب الاخرى ، وان بدا أقل منه حيوية وتدفقا ، رغم الجرأة التي ظهر بها بعض شعرائه الشباب مثل ((اسماء الطرابلسي)) التي أخذت تنظم بحماس مااصطلح على تسميته ((بالشعر المنثور)) الذي يبدو انه لن يجد اعترافا كاملا في حقل الشعر بسبب تجاهل أنصاره أحد مقومات الشعر الخالد المتمثل في الموسيقى أساسا (2) .

وقد يكون لنا فيما يضمه ديوان الشاعر خليفة محمد التليسي من قصائد خير مثال على توظيف الرمز البسيط في الشعر الليبي ، كما نجد في قصيدته ((النخلة الكريمة)) (3) التي نرى ان الشاعر قد وفق فيها الى زرع نوع من الايحاء المضاعف وكأن القصيدة حينئذ تخاطبنا من مستويين ، يتصل احدهما بالصورة الحسية مباشرة أعني مستوى النخلة ومايحيط بها من رياض وزهر وثمار ، ومستوى آخر رمزي يكمن خلف هذه الصورة الاولى ويشير الى حياة روحية لها علاقة بالحب الانساني وبالمرأة الحبيبة أو الزوجة ، وهذا مانحس به منذ المطلع ، يقول التليسي :

ماجئت روضك مجتاحا ينازعني	شوق الى زهرة قد عز جانيها
بل جئت اتملّى صنع خالقه	والنفس يقنعها اعجاز باريها

ونلمس في هذا الشطر الاخير بوضوح ماكان يشغل بال الشاعر الاحيائي احيانا كثيرة من التماس البرهان لافكاره . لكن الابيات اللاحقة من هذه القصيدة يستقيم الايحاء فيها على ذلك المعنى الرمزي المزدوج ، وقد لايخفي تضمين الشاعر

1 ـ أحمد فتوح ـ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ـ ص102 .
2 ـ أسماء الطرابلسي " من مفكرة عاشقة " ، مجموعة قصائد أو خواطر ، مجلة " الفصول الاربعة " عدد 16 ، ديسمبر 1981 ، ص106 الى 125 .
3 ـ خليفة محمد التليسي ـ ديوان خليفة محمد التليسي ـ ص38 .

معنى الاية الكريمة حكاية عن مريم العذراء ((وهزي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا)) . يقول الشاعر :

لكن نخلته مالت بقامتـــها	واطعمتني ثمارا من أعاليهـــا
وما هززت بها حتى تساقطها	ولا مددت يدي حتى أدانيها
اعطاني الروض من شتى نفائسه	كل المواسم جادت لي بغاليها
سأشكر الروضة السمحاء ما منحت	واستزيد من النعماء ساميـــها

ومايدلنا على معاني الرمز هنا هي جملة افعال وردت في سياق القصـــيدة قصدا لتشف عن هذه الغاية مثل : مالت ، واطعمتني ، وما هززت ، ولا مددت يدي ... الخ . ولو التزم الشاعر بخط الايماء هذا لكانت قصيدته ابدع مما هي عليـــه لكن رغبة في المباشرة والوضوح جعلته لا يحتفظ بهذا المستوى الرمزي طويلا الا ريثما يتحول عنه الى التعبير المكشوف الذي يكاد يكون تقريرا كما في قوله :

ربيع روضك مازالت مواســـمه	نضيرة تتمنى من يلاقيها

وفي قصيدة الشاعر الاخرى ((الوجوه)) (1) اتجاه طريف ، لعله فريد من نوعه ، جمع بين الرغبة في التعبير بالرمز والنفور منه في آن واحد ، اذ يشير مطلع القصيدة الى كثافة الايحاء في رمزية ((الوجوه)) . ثم ما يلبث الشاعر أن يعمد الى تفكيك ذلك الرمز وتأويله ، يقول من الخفيف :

أنا أهوى الوجوه تحمل معناها وتبدو في نسجها المتفـــرد *
أدهشتني الوجوه ، في كل وجه يجد الفـــن عمقه المتجـــدد
كل وجه وراءه ألف وجه ، ألف حال ، وعـــالم ليـــس ينفـــد
لا قبيح ولا جميل ، ولكـــن كل وجـــه له معـــان ومقصـــد
كم تمنيت ريشة النابغ الرســـام تقفو وجوهـــنا وتحـــدد
تكشف العالـــم الخـــفي وتجلـــو بعض ما في الوجوه مما يخلـــد
قصة الكون كلها رسمتـــها أوجـــه للـــورى تهـــيم وتســـرد

---

1 ـ خليفة محمد التليسي ـ ديوان خليفة محمد التليسي ـ ص 92 .
* ـ هكذا في الاصل ، والتفعيلة الاولى " فاعلات " بها خلل عروضي .

وبعد هذا يأخذ الشاعر في شرح تلك التعابير التي ترسمها الوجوه ، ويفك الغازها ويبين أحوالها ومقاصدها ويؤوّل اشاراتها ورموزها كفعل من يقف أمام عرض كبير فيه عشرات اللوحات الفنية التي ترسم الوجوه في هيئات وحجوم وألوان مختلفة فيشرح كل لوحة وماتعبر عنه من حزن ، وفرح ، وتشرد ، ويأس ، وفقر ، وأمل وكرب ، وغضب ، ونحوه . فاذا هي وجوه مختلفة التعابير ملتوية المعاني

ذاك وجه فيه ابتهال ، وهذا لوعة في سعيرها يتوقد

. . . .

ووجوه بريئة تتهادى فوق اهدابها المعاني الخرّد

ووجوه تحديك بالفرح المعسول ، بالطهر ، بالصفاء الممجد

. . . .

ووجوه آفاقها مشرقات ووجوه غيومها تتلبد

ووجوه تفيض بالحب والانس على كل تائه او مشرّد

ووجوه بحارها ساكنات قانتات في ليلها تتهجد

. . . .

ووجوه مشت عليها الخطايا عابثات بروضها ، فتجرّد

. . . .

ووجوه قد داهمتها البلايا فهي في غربة وحزن مؤبد

وغير ذلك من الوجوه التي هي من الصعب الاحاطة بكل تفاصيلها وواضح أن عملا كهذا من شأنه أن يفقر الرمز ويجرده من الكثافة والايحاء عوض أن يغنيه ويكثفه .

II

ولعل توظيف الرمز في شعرنا المعاصر بما يفيد اغناء التجربة الشعرية وتطوير وسائل الاداء في العبارة والصورة لم يظهر بوضوح الاحين شرع بعض شعرائنا ينظمون قصائدهم وهم على درجة من الوعي بهذا المذهب الرمزي في الغرب والالمام

ببعض وسائله وغاياته التي أفاض في شرحها أساتذة هذا الفن ، سواء كان ذلك من خلال ماضمنوه قصائدهم من الرموز اللغوية والاسطورية ومن الايحاء بجرس الحروف وموسيقى الالفاظ وايقاع العروض وغير ذلك من وسائل الايحاء والايماء التي تتطلب هندسة متقنة لهذا الفن (1) .

نجد أصداء من هذه النظرية الرمزية في وقت مبكر من الفترة التي نبحثها عند بعض شعرائنا بالمغرب الكبير ، مما يوحي باطلاعهم على خصوصيات هذا المذهب الرمزى في علاقته بهندسة القصيدة وبالغموض الفني في الشعر . فقد نقل محمد الحليوى في كتابه ((في الادب التونسي)) رأيا نسبه الى الشاعر نورالدين صمود يقول فيه : ((أنا أومن بالرمزية كمذهب أدبي له رواده وله روائعه في شتى الاداب العالمية وله جدواه . على أن أئمة الادب يفرقون بين الغموض الناشئ عن عجز في التعبير والغموض المتعمد لاغراض فنية ، ولا يرضى الادباء ان ينمحي هذا المذهب الادبي أو تطمس مزاياه لمجرد أن رجل الشارع لا يفهمه)) (2) ، ويرى ((صمود)) أن عمل الشاعر يجب أن يخضع لتخطيط محكم وضبط مسبق مثله في ذلك مثل النحات الماهر الذى ((يستطيع أن يرى بعين خياله التمثال كاملا قبل ان يضرب الضربة الاولى على الصخرة ، وكذلك الشاعر الفنان . الشاعر الفنان — في نظر صمود — بعض الومضة خلاقة بين البشر)) (3) .

وهذا القول الاخير يذكر ببعض آراء منظرى الرومانسية والرمزية الاوائل كما في قول ((نوفاليس)) الفيلسوف الالماني الشاعر عن أهمية الخيال ووظيفته في الكشف والابتكار من ناحية ، وتحقيق الانسجام بين نشاط الانسان الروحي وبين عالمه الخارجي قائلا ((لابد للعالم من العودة الى الخيال ، ففيه يكتشف معناه الاصلي ثانية . . باضفاء معنى سام على الاشياء العادية . . . ومظهر غامض على الاشياء المألوفة . . .)) . ويقول أيضا : ((ان الحياة الجماعية والتعددية انما هي جوهرنا بالذات . والطغيان الذى يحكمنا انما هو خمولنا العقلي والروحي واذا ماوسعنا نطاق نشاطنا وتعهدناه سوف نصبح مصيرنا بالذات . . (4)

---

1 — راجع : أحمد فتوح — الرمز والرمزية في الشعر المعاصر — ص 102 .
2 — محمد الحليوى — في الادب التونسي — الدار التونسية للنشر ، 1969 ، ص 66 .
3 — محمد الصالح الجابرى — الشعر التونسي المعاصر — ص 461 .
4 — أرنست فيشر — ضرورة الفن — ص 73 و 74 .

لكن نورالدين صمود الذى كان يطمح الى تحقيق هذا المستوى في شعره لم يستطع بلوغ الغاية على الرغم من محاولته الجادة ، كما في قصيدة ((مأساة سيزيف)) التي نظمها عام 1962 (1) ، وخطط لها بناء رمزيا محكما ، وضمنها عددا من الاشارات الاسطورية والشعبية ، تعرّضنا الى تحليل بعضها في فصل الصورة الشعرية . ولعلنا نجد شاعرا من المغرب العربي يوظف لاول مرة رموزا اكتشفها الشعراء حديثا ، مثل ((لوركا)) رمز الشاعر الثائر والنجرى الشريد ، و ((عشتروت)) رمز الحب والخصب والجمال ، و ((سيزيف)) رمز الصمود والتحدى . يقول صمود عن ((لوركا)) :

ايه ياقلب الذى ضيعت عمرى
تائها أبحث عنك
مثلما على أمجاد اسبانيا العظيمة
شاعر الحرية العذراء ((لوركا)) (2)

ويقول عن ((عشتروت)) الرمز :

في ظلام من أساطير وهمي
عبر أمواج السكوت
شيد تها ((عشتروت))
من ظنوني ، وخرافاتي وحلمي (3)

أو يقول عن اسطورة ((سيزيف)) الرمز :

أنا قد أدركت أن العمر كل العمر حتى منتهاه
عبث محض سخيف
وتبينت بأن الناس . كلّ الناس في هذى الحياة
فيهم روح سيزيف
حمل العبء الذى تصطك من ذكراه أوصال الرجال

---

1 _ نورالدين صمود _ رحلة في عبير _ ص 20 .
2 _ المصدر نفسه ، ص 22 .
3 _ المصدر نفسه ، ص 23 .



دفع الصخرة قسرا نحو هامات الجبال (1) .

ومن الواضح ان توظيف الرمز الاسطوري هنا يشوبه تعثر كبير اما بسبب جهل الشاعر بالغرض الاصلي للاسطورة ، واما ان شاعرنا مايزال يتطلب الرمز لغايــة التوكيد وتقوية سياق المعنى الذي يوجد خان الرمز في نظره ، ولا يأتي به لاغراض تتصل بالكشف والايحاء وتحريك الخيال وتحفيز الشعور ، أو خلق نوع من الوعــي المضاعف ، لان ((مأساة سيزيف)) بتعبير الشاعر الذي جعلها عنوان قصيدة تنطوي على ثنائية محببة تتمثل في ((التاقضات العظيمة)) كما قال أحدهم ، ((فالعالـم يحتوي على الرعب كما يحتوي على الجمال ، وغيه الاهوال الى جانب الروائع ، فهو فاتن ومفزع في الوقت ذاته . وحب الحياة والنفور منها هما الحالتان البارزتـان للنفس البشرية)) (2) . وهذه الثنائية تجسدها اسطورة سيزيف بذلك العمل الذي بدا للشاعر نوعا من العبث في حين تعبر اسطورة سيزيف عن جوهر الوجود الانساني كما قال الاخر: ((أنا أتألم اذا أنا موجود)) (3) . ((ان عدم مقدرتنا على حـل الغاز الكون ــ يقول كاتب المقال ــ لا يبرر ذهولنا وعجزنا فلا بد ان نجتهد فـي سبيل الحياة والخير ، فلنبتدئ بالعمل . وهذا مايعبر عنه ((جوته)) في كلمتـه المشهورة : ((فلنعمل أولا)) ويضيف الكاتب كأنه يقصد مخاطبة الامة العربيــة الاسلامية في حاضرها بالذات ((وينبغي أن يكون هذا العمل مشبعا بروح الحرية والحب ، وبروح المغامرة والمقامرة اللتين تنظران الى المستقبل لا الى الماضي ، فلا يجوز لنا ولا يجوز لشعب من الشعوب ان يدع ماضيه ليسيطر على حاضره)) (4) .

تلك اذن بعض المعاني الخالدة المتضمنة في اسطورة ((سيزيف)) ذلك البطل الاسطوري الصامد الذي لا يكف عن دفع صخرة نحو قمة ((الجبل)) الرمز ايضا جبـل الخلاص والحرية والسعادة الابدية . وقد اشار الشاعر بالتقرير في نهاية قصيدته الى كثير مما فاقه في التصوير قائلا :

كلنا في الكون سيزيف الذي
انهكت أعباء دنيانا قـوا ه

---

1 ــ نور الدين صمود ــ رحلة في عبير ــ ص 24 .
2 ــ د . م . ن . ل . يونق " بعض الافكار حول القيم الاخلاقية في شعر أبـ[...]ـسم الشابي " مجلة الفكر ، عدد 2 ، نوفمبر 1984 ، ص 142 .
3 ــ المصدر نفسه ، ص 146 .
4 ــ المصدر نفسه ، ص 146 .

كلنا يدفع صخرا هائلا
كلنا يدفعه ملء رضاه (1)

لكنما الشعر نسج وتفويف وصناعة وضرب من التصوير كما يقول الجاحظ ، وتلك مسألة لها علاقة بالموهبة الفنية ، وليس بالعلم النظري وحده تتجسد .

ومثل هذا التوظيف الجزئي البسيط للرمز نجده في قصيدة الشاعر الاخرى ((عيناك جدولا نبيذ)) ، حيث ذكر فيها ((السندباد)) رمز الرحالة المغامر ونظيره((عوليس)) أو ((أوليس)) في التراث الاغريقي ، ويجسد الرمزان عوليس والسندباد طموح الانسان الى الحرية والرغبة في الكشف عن الغامض والمجهول بالمغامرة في الرحلة وتخطي الصعاب ، وهو مايجعل البطل في حالة تعرضه دائما لخطر الموت بالغرق أو لاهوال الاختطاف والاسر في الجزر النائية ، وهو مايحتاج من الشاعر الى مقدرة فنية وخيال رحب لبسط الاجواء وتلوين المناظر وخلق المفاجأة من الاسطورة والرمز وهذا مالم يبلغه شاعرنا بالقدر المطلوب فهو يتخيل حبيبته تلك

في شاطيء صخوره من مرمر
ورمله من عنبر
تلوح في أعماقه جزيرتان
لم تخطرا في خاطر السفن
لم يستقر في شطيهما شراع
(السندباد) مرّ من قربيهما في رحلة الضياع
وفي زمن انمحى من خاطر الزمن
((أوليس)) أسرته فيهما ((كالبسو))
فظل في رحيق خمرتيهما الزلال يحسو
وكاد ينسى فيهما الوطن .(2)

ولعل التناقض هنا واضح بين المعنى المستقطر من رحلة الضياع عند السندباد وبين لهو البطل الاسطوري ((عوليس)) وهيامه بحب الالهة((كالبسو)) التي أسرته

---

1 ـ نور الدين صمود ـ رحلة في عبير ـ ص 24 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص107 .

في بعض الجزر أثناء رحلته الطويلة في البحر وهو ماحاد بالاسطورة عن مجراهـا الاصلي لتنحصر في تجربة العشق الشخصي ، أضف الى ذلك تكلف القافية في البيت ماقبل الاخير ، كل ذلك نتج عنه تقليص من كثافة الرمز والايحاء وقف به دون الغاية ويبدو أن الشاعر صمود كان مولعا بأساطير اليونان مطلعا على كثير من قصص شعرائه فهو يقول في قصيدة اخرى بعنوان ((عيد ميلادها)) :

عيد ميلادك الرقيـق الرقيـق
سكب العطر والهوى في عروقـي
فسرى في قصائدي طيف سحـر
كأساطير شاعر اغريـقي . (1)

ان أهمية شاعرنا فيما يتصل بتوظيف الرمز تكمن في هذا التنبيه القوى المبكر نسبيا الى مايمكن ان يقدمه الرمز الشعبي والاسطوري من خدمة في تنويع الايقاع وتوسيع الظلال وثراء الايحاء الى خارج حدود التراث العربي الاسلامي نفسـه الامر الذى سيقوى عند شعراء آخرين جاءوا من بعده وأفادوا من تجربته وربمـا أغنوها بما يحقق لهم نتائج أفضل مما تقدم ذكره كما نجد عند مواطنه الشاعـر ((القديدى)) في قصيدته ((ف . غ . لوركا)) (2) . وقصيدته الاخـرى ((المدينة)) (3) . وقد تقدمت الاشارة اليهما في الباب الاول .

أما الشاعر التونسي الاخر ((علي دب)) فيقدم تجربة لعلها أكثر نضجا وعمقا في توظيفه هذا اللون من الرمز بالاعتماد على حاجة السياق الى دعوة مثل ذلـك الرمز التاريخي والاسطوري لصنع وحدة الحدث واتحاد الموقف في الماضي بالموقف في الحاضر وتكثيف عنصر الزمن أو اختراقه في نقطة تعد قلب الحدث في القصيدة مثلما هو الحال في قصيدته ((أجنحة النخل والارز)) التي تصور مأساة الشعب الفلسطيني في لبنان ومأساة اللبنانيين أنفسهم في وطنهم ، تغير عليهم جميعـا طائرات العدو الصهيوني وتداهمهم دباباته بتواطيء مع أطراف عربية اخرى حتى كأن صورة ((أبرهة الحبشي)) الذى جاء بجيش من الفيلة لهدم الكعبة الشريفـة

---

1 — نورالدين صمود — رحلة في عبير — ص 71 .
(2 — 3) راجع القصيدتين في : محمد الصالح الجابرى — ديوان الشعر التونسي الحديث ص 247 و 249 .

تعود الى الاذهان ، وكأن أسراب((طير أبابيل)) جاءت أيضا لتدافع عن أبرهة وتقف الى جانبه ، انه الصراع الصليبي الحاقد عاد من جديد فصار تحالف الجيشين لاجل اقامة مسبعة في الارض ومقبرة في السماء . يقول الشاعر :

. . . .
كيف تفوح السواقي باخبار عشاقها
وتجيء المدائن والطرقات مضمخة بالدم العربي
ويلتصق القلب بالرمل والجمر
والنخل والخيزران المدبب
وفيها ((النجاشي)) يركب أفياله السود تهدر
ـ يافيل ـ ياطير
ـ ياطير ـ يافيل
هل نجح الحلف للطير والفيل
وانتصب الريش فوق الخراطيم
ياقلب ضاعف جناحيك
كل النسور اشتهاء
وأنت المطوق
فالارض مقبرة والفضاء رصاص
ومسبعة وطنية في كل فج تقام (1)

هذا الاصرار على قيام حلف بين جيش الفيلة الذي يقوده ((النجاشي)) رمز العنصرية وبين الطير الابابيل يعد بالغ الدلالة والارماز ، ويفيد ، فيما يفيد ، أن عهد النبوة والتأييد الغيبي المعجز قد ولى الى غير رجعة ، وحل محلهما العلم اليقيني المتمثل في معجزة التصنيع ، ويفيد كذلك أن التغني بامجاد الماضي لا يغني من الحاضر شيئا مالم يكن القلب نابضا بالحياة ، والفكر مشتعلا بالعلم . وهذا سر خطاب الشاعر القلب على ذلك النحو المشحون بنذير الفاجعة :

ياقلب ضاعف جناحيك

---

1 على دب " أجنحة النخل والارز " ، الفكر ، عدد 10 ، جويلية 1977 ، ص77 .

كل النســور اشتــهاء
وأنت المطـــــــوق

ان من مهام الرمز توسيع دائرة الايحاء وشحن كلمات القصيدة بوعي مضاعف والاحساس القوى بدقات الزمن الذى لا يمهل أحدا . والتاريخ لا يعيد نفسه أبدا ولكن لكل لحظة منه تصنعها ارادة الرجال المؤمنين بحتمية انتصار الحق ، ولا يكون ذلك الا بالعمل وبمزيد من نبض القلب .

هذا الاحساس عالجه الشاعر في قصيدته الطويلة ((يوم الارض)) الذى يرتبط بذكرى احتلال اليهود الارض العربية وانتهاك حرمة مقدساتها ، فلا يبقى للارض تلك الام العظيمة عندئذ أى معنى غير ذكرى الاغتصاب ، لقد حدث ذلك كله والامة العربية في حالة تشتت وخصام تمزقها الحروب كجسم ضخم يتفتت بفعل الدود النخار فيه . لكن للشاعر رموزه الاخرى التي يقتبسها من التاريخ العربي نفسه لعلها أدق في التعبير وأقوى في الدلالة على حالة التمزق هذه ، فيقول من تفعيلة المحدث ((فعلن)) :

الارض تدق شبابيك اللوح المحفوظ
وطعم الموت الشعبي لنكهتها أخضر
ورؤوس الفتن المقموعة . والثورات الخرســـاء
كلون نبات الطحلب في الجلد العربي الواسع
ويجيئك يـــوم الارض
وتعرف طعم النبت — الباكورات — الرمل — الحارات الشعبية
وهم كل قوم كانوا في التاريخ المكروه — يسمون بعاد — وثمود
وبقايا الرس واصحـــاب الايكـــة
يتباهون بأسفار الغزوات — واحماس شفاه النوق
بداحس والغبراء وحمّى الثـــأر
وستعرف ياوطني حرب اللهجات — وحرب الطبقات
وحـــرب الشهـــوات
وأصداء حروب أخرى يصقلها الشعراء (1)

---

1 — على دبّ "يوم الارض" ، الفكر ، عدد 7 ، أفريل 1977 ، ص100 .

وقد يستطيع القارئ العربي أن يدرك بشيء من التأمل أن من معاني ((شبابيك اللوح المحفوظ)) سيطرة القدر والمكتوب على مصائر الناس وأن العمل الجاد لا يجدى شيئا ، حسب الاعتقاد الشعبي في تفادي ذلك المصير المحتوم الذى خط له في ((اللوح المحفوظ)) منذ الازل . وأن من معاني ((نبات الطحلب فساد الكائن الحي بتحلل جسمه والعودة الى مرحلة ((الهيولى)) قبل ان تتشكل صور الاشياء . وبهذا يتمكن القارئ من التوغل في رموز الشاعر الاخرى . ويجيئ ((يوم الارض)) ، في هذا السياق ، رمزا موغلا في البدائية ، وتتلوه رموز أخرى أكثر بروزا في تاريخ الضلالات البعيدة لتصب كلها في هذا الاتجاه العبثي اللفظ المضاد للألفة و((العمل)) الجاد ، اتجاه العصبيات الرعناء التي نعاها القرآن الكريم سوء المنقلب ، مثل قوم عاد ، وثمود ، وأهل الرس وأصحاب الايكة جميعهم وهم نماذج لقوم آخرين في الحاضر ترفع الشاعر عن ذكرهم . ظلمة من بداوة تعقبها ظلمة من بداوة يتسابقون الى الضغائن والثارات مخلفين هذه التركة من الويلات والحروب ، ولذلك يستنكر الشاعر وجود هذه الرموز لصيقة بجسم الامة البريئة والارض الطاهرة ، ويتجه بايمانه شطر الرموز الشعبية التي مازالت تحتفظ بنقاء الفطرة وتتوحد بنبات الارض ورائحة ترابه الزكية :

قالوا مجنون ــ وتراثي ــ وغبي
قلت : نعم ــ لكني أعرف هذه الارض
اتشمم فيها بكارة أمي ــ أوجاع أبي
ذاقت طعم دمي . . وغرابة أحزاني
نحت مع لون النبت الطالع من نهديها
يرقص لمس صبايا القرية غير الوجه المطبوع
بوشم الزعتر ــ والدفلى ــ والطرفاء
أعرف . . أعرف
لكني لا أعرف منكم أحد (1)

وهكذا تتنوع رموز الشاعر في اتساق يقود الى تطور القصيدة واكتمال التجربة بالكشف لا بالتقرير مخلفة بذلك أثرا قويا على الاحساس وتوترا في المشاعر من

---

1 ــ علي دب " يوم الارض " ، الفكر ، عدد 7 ، ابريل 1977 ، ص 101 .

شأنه أن يحدث تغييرا نحو النضج في الوعي والرؤيا .

هذا الاكتمال في أدوات الشاعر الرمزية نلمسه في قصيدته الاخرى ((الحزن بركة في القلب)) التي تستبطن الثورة بمفهومها الواسع وتسطنع لغة التحريض والكشف عبر رموز أخفاها الشاعر وكشف عن عناقيد المعنى فيها ، كما في قوله :

لغتي فاجر وحروفي المصابيح في خدرها تتزاحم
أرديتي مبرد وعظامي عصاى لآثامكم
فأنا عورة الجيل تكبر فيكم
تغطي ملابسكم
حاسر بينكم
واقف بينكم
راية وعمودا من الضوء يشربه الليل
ان زرعتم لحومي انتصرت
وان عبتموني .. كسبت
أرحل فيكم بكاء .. نباحا .. نشيج مزاريب
علقوني على سور قرطاج مئذنة للفسوق
هل ربحت سوى عاركم ((بركة)) في العيون وفي القلب داء
هل خسرت سوى قهركم نفقاني الضلوع وفي الرحلتين دماء (1)

نجد في صدر هذه الابيات طيا لمعجزة موسى وتضمينا لمعجزة عيسى عليهما السلام بما يخدم موقف شاعرنا المعاصر في فضحه عمالة خصومه المرجفين وكشفه بطولتهم الزائفة في مقابل موقفه الثابت ووطنيته المخلصة تماما كما في موقف النبي موسى الذى أيده الله بمعجزة العصا التي انقلبت حية حقيقية تلقف ما يأفك سحرة فرعون وتفضح زيفهم أو كما تحمل المسيح عيسى بصدق آثام قومه ، وفداهم بآلامه وموته _ حسب عقيدة النصارى _ فكان هو ((عمود النور)) المضيء عليهم ابدا وكانوا هم ((ظلمة الليل)) التي تشرب هذا النور دون ان تضيء . ونجد في البيتين الثامن والتاسع اشارة تلميح قوية الى ماتتضمنه ابيات الشاعر الاموى ((المقنع الكندى))

---

1 _ علي دب " الحزن بركة في القلب " ، الفكر ، عدد 7 ، ابريل 1975 ، ص116 .

في بني عمه التي منها هذا البيت :

اذا أكلوا لحمي وفرت لحـومهـم
وان هدموا مجدى بنيت لهم مجـدا (1)

ثم يصل الشاعر في الابيات الثلاثة الاخير بهذا الايماء والتلميح الى غايــة الرمز في تمثل صورة المصلوب دون التصريح بلفظه مما يجعل الرمز يذوب في السياق ويتوحد بحالة الشاعر حتى كأنه ماجعل الا ليعبر عنها وتنأى العبارة بذلك عن مصادمة القارئ الذى قد لا يستسيغ لفظ الصليب والمصلوب .

والواقع ان علي دبّ بلغ شأوا بعيدا في توظيفه هذا النوع من الرمز الفـني البسيط او الجزئي لاسيما في قصائده الاخيرة مما جعل شعره ينضح بعناقــيد المعنى المتأتي من خلفية رمزية غنية بالايحاء والكثافة ، وهي لاتظهر في سياق القصيدة بشكل مباشر ، بل يظهر منها معناها المستقطر نتيجة التركيز الشديد في الصورة ويعد خلاصة التجربة كما رأينا .

كذلك كان توظيف الرمز في شعر المغرب الاقصى قد عرف نقلة نوعية منــذ القصائد الاولى للشاعر أحمد المجاطي الذى يعتمد الرمز والامثال في شعــره بكثافة شديدة كما في قصائد : ((كبوة الريح)) ، و((الفروسية)) ، و((خفف حنين)) وقد نشرت القصيدة الاولى سنة 1964، ونشرت((الفروسية وخفف حنين)) ســنة 1966(2) . وقد سبقت الاشارة الى هذه القصائد ، ودرسنا كثيرا من مقاطعها في فصول سابقة تغني عن العودة اليها .

وقد يكون وقوفنا عند قصيدة أخرى نشرها الشاعر عام 1965 . هي قصيدتـه ((من كلام الاموات)) (3) ، مايبيّن منهج الشاعر المجاطي في توظيف الرمز الجزئي البسيط ويلقي مزيدا من الضوء على طريقة هذا الشاعر الفنية في التعبير باللمح السريع والايماءة البعيدة والصورة المكثفة ، وطيّ الرمز فيها حتى ان القارئ العجلان قد لا يتبين ماوراء كلمات الشاعر اللماحة وعباراته المألوفة وموسيقاه الهادئة مــن

---

1 ـ راجع الابيات في : أبو الفرج الاصفهاني ـ الاغاني ـ ج 7 ، ص 59 . وكذلك ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء ـ طبعة عالم الكتب ، بيروت ، 1282هـ ، ص 173 .
2 ـ أحمد المجاطي " أقلام " المغربية ، عدد 2 ، افريل 1964 ، وعدد 1 ، 1966 ، وعدد 3 ، 1966 .
3 ـ المصدر نفسه ، عدد (9 ـ 10) ، 1965 ، ص 14 .

تماوج المعنى واستغواره واصطخاب الرمز وتأويله بالنظر الى أن هذا الشاعر يميل الى استبطان رموزه واخفائها برهافة حسه ودقة مسلكه حتى لا يبقى هناك غير المعنى المستقطر . وهو مايمكن ان يعد ابتداء أثرا للهضم الجيد ، والجهد الصادق . وهذه القصيدة ، اعني ، ((من كلام الاموات)) تعد تعبيرا رمزيا عن واقع الجمود والركود في العالم العربي والاسلامي الذى يشبه في ثباته عالم الاموات . ولذلك قدم لها المجاطي ببيت أبي الطيب المتنبي القائل :

ليس من مات فاستراح بميت
انما الميت ميّت الاحياء

وينفتح العنقود الاول من الصور على رموز تستيقن معنى الموت وتستبطه في صورة القبر والصخر وماإليهما ، يقول المجاطي :

أنا المنسي عند مقالع الاحجار
وتحت الصخرة الصماء
تأكل من شرايني
مسامير الدخان
أكاد لا اصحو ولا اغفو
تجاوزني المدى
وانحل مابيني وبين الله . (1)

ومن دلائل الكثافة في الصورة والرمز أن أغلب ايحاءاتهما متأتية من ((صور الاضداد)) ـ ان جاز التعبير ـ فالحجارة من معانيها القسوة والضلالة ، ولكنها قد تفيد معنى الرفق ايضا وانبجاس الخصب من الجدب كما عبّر القرآن الكريم ((ثم قست قلوبهم بعد ذلك فهي كالحجارة او اشدّ قسوة وان من الحجارة لما يتفجر منه الانهار ، وان منها لما يشقق فيخرج منه الماء . . .)) (2) وفي لفظ ((الصخر)) تضمين واضح لاسطورة ((سيزيف)) التي بينا معالم الرمز فيها من قبل ، فهي مصدر الشقاء والسعادة الموعودة في وقت واحد ، والدخان كذلك يضمر معنى الدلالة

---

1 ـ أحمد المجاطي "من كلام الاموات" مجلة "أقلام" المغربية عدد (9-10) ، ص 1966 ، 14 .
2 ـ سورة البقرة ، الاية 74 .

على الموت البطيء في النار الخامدة ولكنه يفيد أيضا معنى البعث المنتظر بما يتوفر عليه من أصل النار الكامنة في أصل الدخان ، فالدخان من لوازم النار التي من رموزها الثورة والتمرد والبعث النتشر . واما لفظ الجلالة ((الله)) فمن معانيه المفرد والمتعدد في آن معا ، فهو سبحانه واحد أحد فرد صمد .... ولكنه ((الكل العظيم والابد والازل والريح والطبيعة والزمن فقد جاء في الحديث الشريف ((الريح من روح الله تأتي بالرحمة وتأتي بالعذاب ، فاءذا رأيتموها فلا تسبوها ...)) وكذا الدهر من أسماء الله ((فان الدهر هو الله)) (1) .

وعبارة الشاعر في هذا السياق ((تجاوزني المدى / وانحل مابيني وبين الله)) . تفيد الرمز البعيد ، ومن معانيها قعود الامة العربية الاسلامية عن أداء واجبها المقدس الذى جاءت من أجله رسالة السماء ، وتخلفها عن ركب الحضارة المعاصرة الى حد اليأس من اللحاق به مستقبلا ، والقطيعة مع العالم الحي المتحرك المعبر عنه في هذا المقطع الذى جاء بعد المقطع السابق مباشرة

تمزق كل شيء في يقيني
ماهدير الموج
مالانهار
وماالازل الذى يجفو
وماالابد الذى ينأى
ومعنى أن أحن
او أن امد يدى
وان اختار

الاختيار في البيت الاخير يعني توفر الارادة والسيادة وانتزاع حق الوجود من الوجود بالفعل الى الوجود بالقوة كما يعبر الفلاسفة . ولكن انتفاء الارادة الحرة وغياب الوعي يفقد الانسان العربي كل قدرة على التواصل المثمر مع عناصر الحياة كما يفقده ادراكه مفهوم الزمن بما يفيد معنى البناء والتطور ، بل هو يعجز عن فهم لغة الطبيعة المتجسدة في : (هدير الموج وصخب الانهار) ، وهذه من رموز الشاعر الاساسية تتكرر في معظم قصائد ديوانه ((الفروسية)) ، لاسيما قصيدته

---

1 ـ أبو زكريا يحي بن شرف النووى ـ رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين ـ دار القلم بيروت ـ دون تاريخ ، ص 487 .

((قراءة في مرآة النهر المتجمد)) (1) . ويفيد الاستفهام في أبيات الشاعر معنى الاستناكار والدهشة من أن يغفل العربي تماما عن حركة الزمن بعد جهله فعل الطبيعة في قوله : ((ماالازل ؟ وما الابد ؟)) وهو مايفقده حتما احساسه الفطرى بذاته وبقدراته الكامنة فيه : (ومعنى أن أحن / وأن أمد يدى /وأن أختار) وعند هذا الحد ينتهي المنقود الاول من الصور ، وابرز مافيه تلك الرموز الفنية المنطوية على ثنائية دلالية او ازدواجية المعنى أعني الايحائبالمعنىوخلاقة في آن واحـد ولعل هذا ماعناه الشاعر ((كولردج)) حين قال : ((. . الرموز كلها تنطوىبالضرورة على تناقضواضح .)) (2) . يقول المجاطي في مقطع لاحق :

أنا المنـــسي
يسمرعند أبوابي نباح الليـل
ويرقصفي بصيـــص النجـــم
ظل من شياطيني
تطاول ظل أجنحــة الصقـور
عفا ، على بسط البحيرة طحلب
ومشت على عيــني
سحائب نشوة بالموت مبلولــة .

ولعل عبارة الشاعر ((نباح الليل من فلتات اللاوعي الجماعي ، اذ يعد ((الليل)) ـ في المثيولوجية العربية ـ رفيق السرى الحتمي ، والموعود الصدوق يقبل فـي حينه دون تقديم او تأخير . وكذلك ((النباح)) في هذا السياق يرمز الى لغة الفطرة والبداوة التي تخاطب المجهول ويفهمها كل حي لاسيما الضيفان . والنباح لغة الحياد أيضا فهي سواء في الافراح والاقراح . و((نباح الليل)) بهذا المعنى من دلالته نداء الغائب المجهول ، وكأن الشاعر بات يحن الى مطلق التغيير بالسعد او بالنحس لكسر وتيرة الحاضر الجامد . وتفيد عبارة ((بصيص النجم)) البقية الباقية مما يمكن ان يقدح في ذهن العربي او يحرك شعوره نحو التغيير ، ويعد دليـل السارى ، كما قيل قديما : ((اهدى من نجم)) ولعل ((شياطين الشعراء)) ترمز في ذلك السياق الى قوى النفس الغامضة التي ترتبط بالقدرة على الالهام وابـــداع

---

1 ـ أحمد المجاطي للفروسية ـ ص 39 .
2 ـ نقلا عن : مصطفى ناصف ـ الصورة الادبية ـ ص 171 .

الشعر والتأثير البلاغي المعجز ، ولذلك ارتبطت عقيدة عرب الجاهلية بالشيطان الخير الذى يلهم صاحبه سداد القول وبراعة التصوير ، ولعل الاشارة الى ((البحيرة)) تنطوى على رمز اسطورى قديم يفيد أن قصرا عظيما لم ير مثله في البهاء والشموخ مما بناه الانسان قذفت به حمم البراكن الى قعر بحيرة فعلاه الطحلب وغطى على ماكان فيه من حياة عامرة . (1) فكان كما عبر الشاعر ((سحائب نشوة بالموت مبلولة)) ، أى كناية عن التغرير بالتعاظم ، والادعاء الكاذب المبني على خواء الباطن ، وهذا مايدفع الشاعر في المقطع اللاحق الى التقهقر نحو القعر والانتظار في ((ظلام الليل)) ذلك الانتظار الذى وجد رمزه المفضل في مبدأ ((تكرار العمل)) وملهاة النفس ((بنسج ثوب ونقضه عند تمامه)) اى العودة الى نقطة البداية عند كل نهاية كما تصوره اسطورة ((بنلوب)) زوجة البطل ((عوليس)) ، بعد أن أخبرها الواشون بهلاك زوجها في البحر غرقا ، فلم تزد الزوجة ان تصدق هذه الوشاية فشغلت نفسها بنسج ثوب له تنقضه كلما أوشك عملها على التمام . ولهذه الاسطورة نظائر في الادب الشعبي ايضا يلمحها الشاعر في هذه الابيات :

وتنبش في التراب يدى
وأفتل في ظلام الليل حبلا
ربما جدلت سبع ضفائر
لبنات أختي
او سمعت الفجر أذن
فانتابتني شكوك

والتراب رمز كوني كبير مثل الموت والليل والانهار ، من دلالاته البراءة والاستسلام او الانحلال او التلاشي كما في قول المتنبي :

اذا نلت منك الود فالمال هيّن   فكل الذى فوق التراب تراب

ونبش التراب يعني محاولة البحث عن جدوى في اللاجدوى انه نوع من انبات الخصب من الجدب ، ثم يأتي الرقم ((سبعة)) في البيت الثالث ليشير الى طقس سحرى يتكرر في الحكايات الشعبية ليفيد تعويذة خاصة غنمة ((سبعة أبحر وسبع سنين دأبا ، وسبعة رؤوس للتنين ، وسبع سماوات ..)) وغير ذلك ((وسبع ظفائر

---

1 ـ ذكر الشاعر بدر شاكر السياب هذه الاسطورة ، وضمنها قصيدته " المعبد الغريق " ـ ديوان بدر شاكر السياب ، مج 1 ، ص 176 الهامش.

لبنات أختي)) تفيد في هذا السياق اتقاء العين ودفع الإذى عنهن وعن ذوى القربى عموما . وظفائر البنات ترتبط بالافراح العائلية وبالفلوكلور وأغاني الميلاد والـــزواج والختان وكل مايتصل باخصاب الحياة وتجددها ، فالفتاة او البنت واهبة الحياة في عقيدة كثير من الشعوب البدائية ، وقد يكون ذلك وراء سر احتجابها عن الغرباء حتى لا تصاب بأذى يعطلها عن القيام بوظيفتها كما تريد لها العشيرة . وقد يرتبــط شكل الظافيرة ولونها وطولها برغبة البنت في الزواج والانجاب عند بعض الاقـــوام وعند ذاك ربما اقترن لونها في الخطاب الشعبي بلون الذهب رمز الطموح والرفاهية عند المرأة . وكذلك قوله ((سمعت الفجر أذن)) يندرج في هذا السياق الرمـزى المتصل باخصاب الحياة وتجددها او تجديد السعي بميلاد نهار آخر يوفر فرصـة للفلاح . غير ان شاعرنا الذى رأيناه يقدم المعنى أو التجربة في غلالة كثيفة مــن الرموز يلقي هنا بمعانيه وهو على درجة كبيرة من الحذر والاحتياط حتى تظل التجربة في حدودها الواقعية ولذلك قال : ((فاستثارتني شكوك)) الا ان حال الامة العربية الاسلامية في الحاضر لا ينبيء عن وعي وارادة فاعلة بسنة الحياة في التغييروالتجديد واغتنام الفرص . وهكذا نجد صور العنقود الاخير من القصيدة تستدير نحو نقطـــة البداية وتتحد برموزها ((فالافراس)) وهي رمز الفتوة والشباب الجامح ماعادت تجمـح و ((الريح)) لا تصول ، و ((خناجر الفرسان)) شدّها ((صدأ)) في أغمادها . وارادة الانسان معطلة حتى انه يستوى فيها هو والجدار الذى يستند اليه ، وهكذا يتحد الانسان بظله :

. . . .

سأبقى هاهنا ظــــلا
عــلى سفـح الجـدار
يلمســـني جــــزر
وينشرني هدير المــوج
ياويحـــي
تمزق كل شيء في يقيني
ما هدير المـوج
ماالانهــــار
انا المنسي عند مقالع الاحجار

اذن ، ثمة حركة يقينية واحدة انها حركة الكون الفاعل المتمثلة في ((المد والجزر))

أبدا ،علامة مميزة لصخب الحياة وصيرورتها . وتشكل هذه الحركة ((هدير الموج والانهار)) لحظة استبصار في آخر هذه القصيدة، وهي تختلف عن لحظة التساؤل في موقعها من مطلع القصيدة ، لانها تأتي بعد تشكل التجربة وطواف مخيلة الشاعر عبر رموز طمس فيها الفكر وتدفق عبرها الشعور وطغى على الحقيقة الواقعية حتى أبصر المجهول واحدس بالمستقبل من كل جوانبه الفاعلة والمعطلة . ومن أجل ذلك قد يبدو الرمز في شعر المجاطي يميل الى ان يكون رمزا مركبا بالنظر الى بنية القصيدة عند هذا الشاعر ، وهي تشكل حلقة متماسكة محكمة السبك يرتبط كل جزء منها ارتباط تلاحم بالاجزاء الاخرى كلها ، ويستمد الرمز معناه من ايحاء الرموز الاخرى كلها ، بل يستمده ايضا من سياقه حين يرد في قصائد اخرى . والقاعدة العامة في ذلك كما يقول محي الدين صبحي _((هي ان الكلمة حين تتكرر في شعر شاعر فانها تعبر عن ضغط نفسي يلح عليه ان يبلورها في رمز)) (1) وتلك مسألة قد نعود اليها بشيء من التفصيل عند دراستنا قصائد المجاطي في المدن العربية .

وقد حاول شعراء آخرون بالمغرب الاقصى الاقتداء بتجربة المجاطي في توظيفهم الرمز الفني الجزئي البسيط ، فمال بعضهم الى الاكثار من رموز التراث الديني والتاريخي كما في كثير من قصائد حسن الامراني ومحمد بنيس ومحمد الشعرة . واتجه بعضهم الاخر الى رموز عامة مشتركة عربية وعالمية مثلما نجد في شعر عبد الله راجع وبعض قصائد أعنيبة الحمري والحجّام علال . وتوسط بعضهم بين هذا وذاك فكان يخضع رموزه لمنطق التجربة الذاتية والحدس الشعوري العفوي كما فعل أحمد بلداوي ومحمد بن طلحة في عدد من قصائدهما . وليس مما يصعب على الدارس ان يتحسس أثر الشعر المشرقي وبعض شعراء الغرب فيما يبدعه هؤلاء الشعراء جميعا وقد سبقني بالاشارة الى ذلك الدارس عبد الله راجع في بحثه ((القصيدة المغربية المعاصرة(2) ،كما ان روح الشاعر المجاطي وطابعه الفني والرمزي ميز كثيرا من نماذج هؤلاء فراحوا يقتربون منه على تفاوت .

في قصيدة حسن الامراني : ((وأصلي لك أيتها الفاكهة المحرمة)) نجد محاولة لتصوير الشعور بالاقصاء والغربة عبر عدد من الرموز الجزئية يستمد الشاعر أكثرها من القرآن الكريم ، يقول في مطلع القصيدة :

---

1 _ محي الدين صبحي " حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر المجاطي " ، الفروسية ، ص 161 .

2 _ عبد الله راجع _ القصيدة المغربية المعاصرة _ ج 2 ، ص 24 وما بعدها .

لأقسم بالنفس المسجونة بالجسد المرشوق
ولأقسم بالغدر وهذا البلد المشنوق (1)

فهذا قسم يتضمن الاشارة الى عدة آيات في القرآن الكريم ويفيد معنى الرمز بتوظيفه لها في ذلك السياق الا انه قسم لا يكاد يضيف جديدا في ايحائه ومستواه الى ما يوحي به قوله عز وجل ((. . . ولأقسم بالنفس اللوامة . .)) (2) وقوله سبحانه ((لا اقسم بهذا البلد وأنت حلّ بهذا البلد . .)) (3) وكأن الشاعر يقوم بنشر الرمز ونثره عوض القيام بحشد المعنى حوله وتكثيفه . ومثل هذا الاخلال بكثافة الرمز ما يأتي بعد ذلك من الابيات اشارة وتضمينا لعدة آيات قرآنية حيث يقول الشاعر :

لقد كبرت في القلب شجيرات الحزن وعذبني الطين
وأنا أحمل أوزاري وأمد الطرف الى أنوارك :
((أدخلني مدخل صدق يارب وأخرجني مخرج صدق))
_ أو لم لم تؤمن ؟ _ قلت : بلى لكن القلق الاخرس يسكنني
فأنا شك ويقين
أرني برهانك ياألله : لماذا تصبح كل محطات العالم
حين أجيء اليها مغلقة ؟ ولماذا حين أمد الطرف اليك
يرتد الطرف حسيرا ؟ ولماذا حين أطوف في الطرقات
أعود وليس لديّ سوى قبضة ريح ؟ اجتر ورائي
جثتي الغبراء ، فمن يحمل عني جسدي

اذا جاوزنا الحديث عن بعض الاشراق الصوفي في البيتين الاول والثاني ، فان الايحاء المستفاد من الابيات الاخرى يقصر كثيرا عن ذلك الذي يجده القارئ في سياق هذه الرموز داخل الايات كما في قوله تعالى على لسان نبيه الكريم محمد عليه السلام : ((وقل رب أدخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق واجعل لي من لدنك سلطانا نصيرا . .)) (4) فالصورة المستفادة من اقتباس الشاعر هذه الاية لم ترتفع الى مستوى الرمز الذي يحيط بظلال المعنى المنطوي على رمز الخلاص

1 _ حسن الامراني " وأصلي لك أيتها الفاكهة المحرمة " نقلا عن عبد الله راجع _ القصيدة المغربية ، ج 2 ، ص 123 .
2 _ سورة القيامة ، الاية 1 .
3 _ سورة البلد ، الاية 1 الى 5 .
4 _ سورة الاسراء ، الاية 80 .

والطهارة الروحية المتضمنة في فعل العبادة ((الخروج والدخول)) ، وقبله صدر الأمر الالهي الى نبيه وصفيه أن ((أقم الصلاة لدلوك الشمس الى غسق الليل وقرآن الفجر)) (1) ففي الاية العظيمة حركة نفسية معجزة ومؤيدة بقوى غيبية خارقة للعادة امتدت لتشمل الكون والوجود جميعا ، وليس الامر كذلك فيما تضمنته ابيات الشاعر من رمز جزئي يروم خلاصا جزئيا يتصل بالتغلب على معوقات البدن ((الطين)) لتخلص روحه سالمة من متاعب المادة . فالرمز ذو طبيعة ايحائية شمولية ينأى عن التحديد وان ارتبطت صورته الحسية بمظهر حسي محدود ، فهذا من ثنائيات الرمز .

ومن أمثلة الشاعر ايضا عن عجزه في الارتقاء بالرمز الى الكثافة والشمولية تفسيره الاية الكريمة : ((واذ قال ابراهيم : رب أرني كيف تحيي الموتى . قال : أولم تؤمن)) (2) بما يفيد معنى القلق الشخصي والعجز المفضي الى المعسرة ((لماذا تصبح كل محطات العالم حين اجيء اليها مغلقة ؟)) ، ((ولماذا حين اطوف في الطرقات أعود وليس لدى سوى قبضة ريح)) . فهذا ذهاب بالرمز الذى من معانيه في الاية الكريمة رغبة ابراهيم عليه السلام في تشوف الغيب والاطلاع على سر الخلق العظيم ويعد ذلك حلم البشرية منذ الازل للوصول الى عتبة الخلود كما تصوره أساطير الاولين ، وليست المسألة محصورة في ايمان شخصي بدليل جواب ابراهيم في الاية الكريمة ، ((قال : بلى ، ولكن ليطمئن قلبي ..)) (3) فالاية ترمز الى شئ أكبر من الشك يتضمن نزوعا خفيا في الانسان الى معرفة سر الكون والحياة والتطلع الى علم الغيب والسيطرة على الوجود . وهذا ينطبق ايضا على قول الشاعر السابق

يرتد الطرف حسيرا

فان السياق الذى ورد فيه يفيد التضييق لا الاتساع عكس ما تصوره الاية الحكيمة ((..ثم ارجع البصر كرتين ينقلب اليك البصر خاسئا وهو حسير ..)) (4) . فالشاعر في هذه القصيدة ـ كما في معظم قصائده الاخرى ـ يشغل نفسه بملاحقة نصوص التراث رغبة منه في حشد أكبر عدد ممكن من الاشارات والتضمينات لتحقيق مبدأ ((التناص)) الامثل (5) دون مراعاة سياق هذا التضمين والاقتباس والتأثر مما ينتج عنه حشد من

---

1 ـ سورة الاسراء ، الاية 78 .
2 ـ سورة البقرة ، الاية 260 .
3 ـ نفسه ، الاية 260 .
4 ـ سورة تبارك ، الاية 4 .
5 ـ " التناص " : مصطلح نقدى حديث يفيد معنى تضمين عدد من النصوص السابقة فيه راجع : ـ في أصول الخطاب النقدى الجديد ـ مجموعة مقالات نقدية ، ترجمة أحمد المديني ، طبعة عيون المقالات ، الدار البيضاء ، 1989 ، ص98 .

الرموز المختلفة في دلالاتها المتباينة في سياقها الاصلي وهو مايفقد القصيدة التناغم والانسجام والتوافق مع الحالة العاطفية السائدة ، ويغيب عنها التركيز الذى هو من شروط الرمز .

وفي بعض قصائد عبد الله راجع تتزاحم الرموز العربية الاسلامية والرموز العالمية تزاحما يؤدى الى غموض او مغالطة نتيجة المزج بين عالمين مختلفين ليس من السهل على القارئ العربي هضمها واستيعابها من الناحية الذهنية ومن الناحية الوجدانية بالاخص في ذلك السياق الذى يتضمن احالات بعيدة جدا وأجنبية عن هذا القارئ لا سيما اذا كان الشاعر يسوق رموزه تلك دون تمهيد لها في أحوالها وأجوائها الاصلية مما يجعل القصيدة حينئذ خاصة بالاحالات ، مختنقة الرموز تكاد تكون مستغلقة المعنى ، كما في قصيدة ((من وثائق الاتهام)) التي تتألف من ستة مقاطع يختلف كل مقطع منها عن غيره في رموزه وألوانه ، وربما في ايقاعه النغمي أيضا .

في المقطع الاول من هذه القصيدة ، وهو بعنوان ((مشروع اكتشاف)) يضعنا الشاعر عبد الله راجع فجأة أمام رمز اسطورى هو الكاهن ((تايريزياس)) الذى يتردد اسمه في اسطورة ((أوديب الملك)) اليونانية . وكان تايريزياس هذا في الاسطورة مطلعا على بعض أسرار الغيب يعلم ابتلاء الالهة أوديب الملك ولكنه لم يجعله ذلك يحول دون وقوع الشر وهو أن يقتل أوديب أباه ويتزوج أمه (1) . ويبدو أن شاعرنا قد جاء به رمزا للانسان الذى يحاول تخليص الجنس البشرى من الشرور دون جدوى وقد يكون من الصعب جدا أن نجد علاقة بين هذا الجزء من القصيدة وبين المقطع اللاحق بعنوان ((قاعدة)) يقول فيه الشاعر :

(ليت هندا أنجزتنا ماتعد)
ليت حرف للتمني
هكذا كان يقال
صدقوني : ربما كان غريبا
طلب الشيء المحال (2)

ويحار القارئ في تفسير العلاقة التي تربط رمز تايريزياس بأبيات الشاعر

---

1 _ راجع : توفيق الحكيم _ الملك أوديب _ المطبعة النموذجية _ القاهرة ، دون تاريخ ، المقدمة .

2 _ نقلا عن عبد الله راجع القصيدة المغربية المعاصرة _ ج 1 ، ص 191 .

الاموى عمر بن ابي ربيعة في الغزل ، ثم ماهو ((طلب الشئ المحال)) ؟ أهو الطلب المتضمن في الاسطورة ؟ السابقة ، أم طلب الشاعر الاموى الوصال مع حبيبته ، أم طلبه هو الخاص الذى لم يفصح عنه . وأبعد من ذلك في التأويل ماتضمنه المقطع الاخر من رمز شديد الغرابة هو شخصية العاشق ((الفريد برفروك)) في قصيدة الشاعر ((ت . س . اليوت)) التي تحمل العنوان : ((أغنية الحب لألفريد بروفروك)) (1) .
الامر الذى جعل الشاعر عبد الله راجع يقف عند محاولة نشر الرمز وتفسيره أوتأويلـه كأنه بذلك يشرح قصيدة الشاعر ((ت . س . اليوت)) في الوقت الذى تعجز قصيدته عن صنع رمز أصيل . وبعد مقطع آخر عن الامم المتحدة ومشاريع السلام والاغاثة يأتـي ((بمشهد من يوم النقيامة)) ، وهذه العبارة ترمز الى رحلة الشاعر أبي العلاء المعرى في ((رسالة الغفران)) الى عالم الاخرة . يقول عبد الله راجع :

أمس دق الباب ليـلا وبـكى
شـيخ المعـرة
كان في لهجـته حزن عميـق
ـ أنت ما أحرقت صمت الناس مرة
فتهاوت تحت نعلـيك الطريق (2)

والابيات كما نرى ، تتنفس في منـاخ شعر صلاح عبد الصبور وتقتبس من رموزه التي تشكو عمى البصيرة وفقر الداخل .

ولعل الشاعر محمد بن طلحة من شعراء المغرب القلائل الذين يتوفرون فـي شعرهم بعد المجاطي على اطار فني مناسب لنمو الرمز واندماجه في السياق الخاص ، حتى يتوحد بالموقف الكلي للتجربة ، فتصير القصيدة عندئذ تعبيرا ايحائيا تقودنا فيها الحالة العاطفية الخاصة الى مواقف انسانية عامة ومشتركة ويعبر الموقف الجزئي فيها عن تجربة كلية وينبئ الآني المحدود عن المطلق الدائم . نجد نموذج ذلك كله في قصائد مثل ((رؤى في موسم العوسج)) (3) ، و ((دون تحفظات)) (4) و ((قصيدة الانتظار والعبور الى أطفال اللاجئين)) .

1 ـ راجع : فائق متي ـ أليوت ـ ص 251 .
2 ـ عبد الله راجع ـ القصيدة المغربية المعاصرة ـ ج 1 ، ص 192 .
3 ـ المرجع نفسه ، ج 1 ، ص 159 .
4 ـ المرجع نفسه ، ج 1 ، ص 180 .

في هذه القصيدة الاخيرة نحس باستبطان الشاعر رموزه من خلال كثافة الصور واتساع المعنى وتمركزه مع ذلك في عبارة موجزة شديدة الايحاء على نحو قريب جدا مما في شعر المجاطي ، وهو مايدل على أن محمد بن طلحة يتمثل أجواء رموزه ويستشرف تخومها البعيدة في نفسه قبل أن يوظفها في شعره ، فاذا طفح بـها السياق بعد ذلك كانت في غاية الامتلاء والشفافية تضم في ردائها الخاص والعام والجزئي والكلي والآني والمطلق ، ولعلنا نجد صدق ذلك في هذا المطلع الذى يتمثل فيه بقصة النبي يوسف عليه السلام ، فيقول :

تشابكت في غيبة النجـوم والقـمر
مسالك الرجوع من مفازة السهاد والسهر
لواحة الامان والنضارة
وارتجفت في شفتي العبارة
(أبي متى تضمني لصدرك الرحيب راحتاك)
وتفرش الطريق لي ، بعد النوى ، اليك زهرة
تلتف حول شجر الاراك
فاخوتي العصاة راعهم ان تسجد الكواكب
لوجه طفلك الذى تجرع الرماد مرتين فهو في فؤاده
يفتح جرحه ونـاره
ويقتفي الخطى ، متى يدرك داره ؟ (1)

فالشاعر الذى ارقه التفكير في أحوال أمته ومآلت اليه من توزق ومنازعة وبغضاء أدت الى تفرقها وهوانها على أعدائها ، راح يلتمس لها كشفا باطنا بالرؤيا الشعرية التي تنير أغوارها لعل في ذلك مايضيء لها الطريق للوصول والخلاص ، وهنا وجد الرمز مسلكه الطبيعي الى تجربة الشاعر ، فأبناء يعقوب حدث لهم في الزمن الاول مثل ذلك التشرد والكرب نتيجة التشاحن والتحاسد الاخرق الذى أفضى الى نكران الحق وقاد العائلة الى التيه على مشارف المجاعة سنين دأبا لولا معجزة الله التي تداركتهم ولولا رجوعهم الى جادة الصواب لكانوا من الهالكين . غير أن هذا قليل من كثير مما تفيض به الابيات علينا بأنوارها المشعة ورموزها الثرّة المشرقة . ففي غيبة النجوم والقمر

1 ــ نقلا عن : عبد الله راجع ـ القصيدة المغربية المعاصرة ــ ج 2 ، ص 113 .

تلميح الى قوله تعالى ((. . . اني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لـــي ساجدين)) (1) . وفي السهاد والسهر اشارة لطيفة الى حزن يعقوب ومكابدتـه الالم والسهر على ابنه يوسف الذي أجاد الشاعر في اختيار هذه الصورة النديـة المناظرة له : ((لواحة الاماني والغضارة)) ولذلك صار البيت الخامس فيها مـــن حنان مفاجئ وصامت يعجز النطق عن وصفه ، ورمز شجر الاراك ، وهو نبات الصحراء الذي ترعاه الجمال ، الى سنوات البعاد الشحيحة التي قضاها يوسف بعيدا عــن نبع الحنان عند والديه ، ورمز الشاعر الى هذا النبع بلفظ ((زهرة)) في البيت السادس وعلى هذا الاساس تتكثف الصورة في الابيات اللاحقة ، وتشرق أنوار العبارة بمايقوى الايحاء والرمز ويوسع من دائرة المعنى ، فيقول :

تهرأت في داخــــلي
وصية قديمة تألقت في الذاكــــــرة
وخانني في عـــزّ حـــمى الهاجـــرة
لمع بدا ، لانني اخطأت جادة التقدير
وقلت : هـــذه أمـــارة التبشـــــير
فمارأيت لم يكـــن ســــوى وســــن
ومارويته حملت وزره على مـــرّ الزمـــن (2)

ونرى هنا أن الشاعر محمد بن طلحة ، كما في كثير من قصائده الاخرى ، يوفـق الى زرع نوع من الاحساس المتجذر بفضاءات القصص الشعبي العربي التي تتراءى لنا في زمن الطفولة ، كما في ((ألف ليلة وليلة)) ، وعلى نحو قريب جدا مما يصنعـه الشاعر السياب أيضا كما في قصيدته ((ارم ذات العماد)) على سبيل المثال (3) وهذا اللون من الشعر يمزج الواقع بالحلم ، والحقيقة بالخيال ، ويذيب الزمان في اللحظة واللحظة في الابد ويلغي حدود المكان ، ويوحد بين المظهر والمخبر بحيث نلاحظ تناغما كليا بين عناصر الايقاع والصورة والرمز يهتز له الوجدان ويطرب له الذهــن بأدراكه شيئا مألوفا يتكرر في حلة جديدة فالألفاظ هنا توشك أن تكون أداء لطقـس وأداة كشف للباطن كما في البيت الثالث والرابع . فالوصية وحدها لاتكفي اذ لـــم يكن المعنى بها قد خبرها عن تجربة ، ونحن لانتعلم كثيرا مما نسمع ولكننا نتعلـــم

1 ــ سورة يوسف ، الاية 4 .
2 ــ نقلا عن : عبدالله راجع ــ القصيدة المغربية المعاصرة ــ ج 2 ، ص114 .
3 ــ راجع : بدر شاكر السياب ــ ديوان بدر شاكر السياب ــ مج 1 ، ص602 .

أكثر مما نفعل وهذا ماوقع لاخوة يوسف . والرؤيا التي رآها يوسف نفسه لم تكـن بشارة نبوة حسب بل كانت انذارا بما سيلاقيه على مرّ الزمان ، وكذلك حال الشاعـر العربي في العصر الحاضر يلقي بالرؤى والنذر ، ويكثر من التحذير والنفير ولكنـه يلقى مقابل ذلك الجحود والنكران . وبذلك يشترك الشاعر مع النبي في هذا العناء الشديد وان اختلفا في طبيعة الرؤيا . فالشاعر الحق مثل النبي ليس دجالا يكذب على الناس ، لان مايقوله يدركه بالكشف ، ومايصوره يراه بعين خياله ، والخيال ـ كما يقول ابن عربي ـ لا يحكم حتى يوصف بالكذب . ولهذا السبب يختلف الشاعر عن الكاهن ومن في طبقته كالعراف والساحر ممن يمكن وصفهم بأدعياء الحقيقة . وهذه المعاني يتضمنها المقطع الآتي :

لـو أنـني براق
ارجعت للصدى حرارة النداء لحظة الاشـراق
وأسرجت يـداى للـذى دجـا مـــنارة
من أجل أن تخضـرّ في شفاهه اجنة العبارة
ويرتوى من نهـر يطـفئ غـلة الانســـان
لكنـني شربت دمعي المراق
ولست كاهـــن العـــراق
أو أنبــــل الفرســـــان . (1)

واذ يصرح الشاعر هنا بأنه لا يملك غير هذه ((الكلمة)) الولود متمثلة في ((اجنة العبارة)) ، عاطلا من كل معجزة اخرى ، فانه مازال واثقا في قدرة هذه ((العبارة)) يعتمد على سحرها الخاص في أداء رسالته الانسانية ، وهو ينفث فيها من دون الناس قوى روحية غامضة وخفية متأتية من توظيف الاجيال لها منذ آلاف السنين حتى تواتيه تلك الصنعة المتقنة التي تشبه عمل الساحر ، الا انه قد حصلها بالجهد وطول المران ولذلك نرى شاعرنا واثقا أيضا من بلوغ القصد وتحقيق المرام ، وان بدت السبيـل أمامه طويلة لانهاية لها ، لانه مؤيد بمنطق الحدس الذى يقنع بذاته ولا يحتاج الى برهان آخر من خارجه ، فهو منطق الصيرورة والزمن ، وفعله جزء من حركة الكون العظيم

أنا الذى جربت أن أقوم من مغارة الردى

---

1 ـ نقلا عن : عبدالله راجع ـ القصيدة المغربية المعاصرة ـ ج 2 ص 115 .

نذرت ان ينبثق النـدى
من تربة المحال والحرائق
فللربيـع موعـد الحدائق
وللقصي بيتهلا هله وصـول
مهما تصرمـت فصـول
وطـال الانتظـار (1)

وهكذا تنتهي القصيدة باحكام الحلقة حول المطلع واقفالها ، بعد أن جـال بنا الشاعر عبر رموز ترتاد المجهول ، وتستنطق أغوار التاريخ والقصص وتستطلع مظاهر الكون والنبوة والسحر ، وقد طغى في حركتها الشعور بقدرة الانسان على اختراق الزمن ومغالبة الصعاب ليقف في النهاية سيد نفسه شامخا بتجربته مستيقنا من نصره وذلك كله حين يحسن الشاعر التعامل مع رموزه والتنسيق بينها وبين حركة الوجدان التي تشد هذه الرموز كلها وتسلكها في سلك الرؤيا والتجربة الخاصة المتميزة وفق منطق الحدس وطبيعة التصور وقوة الخيال . ولعل الشاعر محمد ابن طلحة يمتاز بين أبناء جيله من شعراء المغرب الاقصى بأصالة الرؤية الشعرية وخصوبة الخيال تمده مقدرة لغوية متميزة ، مما يجعله في مستوى مواطنه أحمد المجاطي .

III

ولانكاد نجد من بين شعراء الجزائر من يرتفع بالرمز الجزئي أو البسيط الى هذا المستوى من التوظيف والتكثيف والتألف والوعي والاندياح الكلي وتوحد الرمز بسياقه على النحو الذى رأيناه في شعر شعراء تونس والمغرب الاقصى لاسباب كثيرة أشار البحث الى بعضها في أماكن اخرى . ولعل أقواها ماكان من تهميش النظام الحاكم في الجزائر لمسألة الابداع بل الثقافة برمتها ، والنظر الى المثقف الاصيل نظرة ارتياب وتوجس يتبعها حصار اعلامي كثيف وتعطيل النشر أو الغاؤه كما ألغيت رسالة اللغة العربية أو كادت من كونها لسان حال الامة المعبر عن خلجات النفوس وخواطر القلب والتمعات الفكر ، وصارت في برامجنا التعليمية لغة حوارية صناعيـة

1 — عن عبد الله راجع — القصيدة المغربية المعاصرة — ج 2 ، ص 116 .

جافة كالتي يعلمها الاجانب أبناءهم بقصد تحقيق الاتصال والمصلحة ليس غير فهي حينئذ لغة خالية من البعد الرمزي الشعوري وعارية من الكثافة المجازية ومن الحيوية والتوثب ومن كل اشعاع متصل بالروح ، لغة مسطحة تصف المظهر ولا تكاد تتجاوزه الى الجذور العميقة التي تحتفظ بحرارة الوجدان وتختزنه اوتفجره ، فاللغة العربية عندنا لاتجد سبيلها الى الرواج والاعتبار والتقدير حين يعجنها الفنان المبدع والكاتب القدير ، ولكنها تجد سبيلها حين يصنعها الفرد المفرنس والمتعالم والأمي ويعجنونها كيف شاؤوا وتحظى عندئذ باعتراف رسمي من أعلى المنابر ، أعني الصحافة بعامة ذات التأثير الواسع ، لان هؤلاء يمتهنونها عادة لتمزيقها والقضاء على كل احساس او نبالة فيها . وانما تحيا رموز اللغة وتشع وتتسع نتيجة الاصغاء الدائم لايقاع الحضارة فيها وادراك ابعادها التاريخية والاسطورية المتصلة اتصالا وثيقا بروح الامة واختلاجاتها في أفراحها وأتراحها فهي حينئذ قبس من التماعات الروح واشعاع النفوس .

وقد نتج عن هذا الوضع المحزن الشاذ ، والتذبذب المقيت المميت ان انحصر الابداع عندنا بعامة ، والابداع الشعري بخاصة ، في ذم السياسة وادانة رموزها وأقانيمها بالمستوى ذاته الذي يخدم السياسة والمذبذبين ، أعني الضحالة والمباشرة وشيء من التهريج المؤقت والبهرج الذي يطرب له الجمهور في حينه ثم يهجره غير آسف عليه ، فان ارتفع الشعر عن هذا المستوى وقع اسير الاحتذاء والتكرار لكثير من نماذج الشعر العربي بالمشرق ، وردد بعض رموزه في غير تمثل صحيح اوفهم عميق لها نتيجة اختلاف الظروف النفسية والسياسية والبيئية بين المشرق والمغرب .

ولعل رمز ((الصلب والصليب)) من تلك الرموز الشعرية التي صارت تميز الشعر العربي بالمشرق خاصة ، فقد وظفه شعراء لبنان المسيحيون ، على الارجح ، أول الامر تعبيرا عن عقيدتهم التي تؤمن بالخلاص ، وبأن المسيح عيسى بن مريم عليه السلام قد فدى البشرية من عذابها يوم صلب ودفع عنهم أخطاءهم وناب عنهم في تحمل العذاب والمعاناة الناتجة عن كثرة الذنوب ، ومن ثمة فقد صار رمزا لكل فدائي جاء بعده وقبل الموت أو العذاب من أجل نصرة وطنه وأفكاره واحرار العالم أجمع وصار الاثنان المسيح والفدائي شخصية واحدة ، كما نجد تمثيلا على ذلك في عدد من قصائد بدر شاكر السياب ، وهو الشاعر المسلم ، لاسيما قصيدته ((المسيح

بعد الصلب)) (1) . ثم اتسعت دائرة التأثر بهذا الرمز حتى لايكاد يسلم شعر شاعر عربي من الوقوع تحت تأثيره .

واذا عدنا الى ديوان ((الحب في درجة الصفر)) للشاعر الجزائرى عبد العالي رزاقي ، نجد هذا التأثر برمز ((الصلب والصليب)) واقعا يكاد يكرره الشاعر في كل قصيدة ، لكن دون أن يوحي الينا بابعاد المعاناة والتطهير والشفافية الروحية المتضمنة في الفكرة الاصلية من حادثة ((صلب المسيح)) التي تشيع في الديانة المسيحية ، وهذا أمر متوقع من شاعر جزائرى مسلم لايكاد يعرف من المسيحية غير اسمها ، وظل رمز الصلب ثمة نابيا عن سياقه ضحلا في دلالته وغير فاعل في احداث القصيدة كما تبين ذلك هذه الامثلة . يقول الشاعر في القصيدة الاولى ((الحب في درجة الصفر)) :

عقارب ساعتنا الحائطية ،
تعلقنا عند باب المدينة .. تصلبنا في كتاب نقدسه . (2)

وفي القصيدة التالية: ((صورتان تبحثان عن اطار)) نجد قوله :

أنا وأنت
صورتان تبحثان عن اطار
يصـلب في جـدار (3)

ويقول عن الليل في قصيدة (((الوطن . الحب . الغربة)) :

يمتص انفاس شواطئ بلا بحـار
يغتال ظل صورة مصلوبة على الجدار . (4)

وفي ((مقاطع من قصيدة الدم)) :

أعلن لائحة باسم من يشتريني

---

1 ـ بدر شاكر السياب ـ ديوان بدر شاكر السياب ـ مج 1 ، 457 . وكذلك ، ايليا الحاوى ـ بدر شاكر السياب ـ ج 2 ، ص 202 .
2 ـ عبد العالي رزاقي ـ الحب في درجة الصفر ، ص 11 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص 19 .
4 ـ المصدر نفسه ، ص 25 .

وأصلب فيها حروف الهجاء
ألف ، وحاء ، وباء ، وكاف
وأكتب أسماء من قتلوني
ومن صلبوا جثتي في الشوارع
باسم دم الشهداء . (1)

ويرد قوله في قصيدة ((الرحيل خلف العيون السوداء)) :

عندما أرسم في عينيك لون الليل
يمتد الى قلبك ظلي - مثل هذا الجيل
مصلوبا على صدر الصدى
الواقف في ذاكرة النيل ... (2)

واضح من هذا الاستعمال كله أن الشاعر لم يدرك من لفظ ((الصلب)) غير معناه العام الدال على نوع من القهر والجور أو القتل المتعمد فهو يقترن في سياقه بممارسة تعسفية سادية غايتها القهر والتسلط ، ولذلك امتد معنى الصلب هنا الى الاشياء والمعاني أيضا : ((اطار يصلب في جداره)) ، ((وأصلب فيها حروف الهجاء)) ، ومثل قوله :

يا رفاقي
عقربا الساعة لن يلتقيا مادام في لقياهما يصلب موعد . (3)

وعلى الرغم من هذا الضغط الكثيف في لفظ ((الصلب)) في عدد محدود من قصائد مقدمة الديوان ، مما يجعل الدارس يدرك بأن الشاعر يعاني مشكلة حقيقية في الداخل توشك أن تتبلور في رمز محوري مثل ((الصلب)) بمعناه الفني ، الا ان ذلك الرمز لم يتشكل فنيا اما بسبب غموض الرؤية ، وقصور المعنى في العبارة اللغوية التي لم يتمثلها الشاعر تمثلا فنيا كافيا ، واما نتيجة جهله بخلفيات هذا المصطلح ((الصلب)) روحيا وحضاريا وعقيدة .

---

1 - عبد العالي رزاقي - الحب في درجة الصفر - ص 31 و 32 .
2 - المصدر نفسه ، ص 35 .
3 - المصدر نفسه ، ص 47 .

ولا يكاد يشذ عن هذه القاعدة شاعر جزائري آخر في توظيفه رمز ((الصليب)) للاسباب التي ذكرناها . ففي ديوان ((وحرسني الظل)) للشاعر أزراج نجد مثل قوله:

أغني ، وترحل عني جراحي
وتصلبـــها الشرفـــات .(1)

وفي ديوان ((انفجارات)) للشاعر حمدي يرد قوله :

في كهـــوف الهـــوى المصلوب
ينهشـــني
بعد المســافــات .(2)

أو يقول في القصيدة التي أهداها الى الشاعر السياب :

وهـــذي البســمة الحلــوة
تموت على صليب الشفـــة
المحـــروقـــة الاســـنان .(3)

بل ان الشاعر مصطفى الغماري نفسه وهو الحريص على تضمين المعاني الاسلامية وتجنب الوقوع في معاني اخرى غير اسلامية ـ أقول ـ لم يسلم من حمّى الصلـــب والصليب كما في هذه الامثلة من ديوانه ((قصائد مجاهدة)) حيث يقول :

قد يصلب الطهر باسم الامن ياوطـــني
ويذبح الرهج الدامـــي الحساســينا (4)

ويقـــول أيضا :

ياجفـــون الضـــياء . . دربي أســـير
وفـــؤادي مصـــوبة خطراتـــه (5)

وكـــذا قوله :

---

1 ـ عمر أزراج ـ وحرسني الظل ـ ص104 .
2 ـ أحمد حمدي ـ انفجارات ـ ص12 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص68 .
4 ـ مصطفى محمد الغماري ـ قصائد مجاهدة ـ ص66 .
5 ـ المصدر نفسه ، ص82 .

عرب نحن كم ((حسين)) صلبنا ، وقلنا مشبوهة نظراته . (1)

وغير ذلك من الامثلة التي لم نحصها عددا . ولعل الشاعرة احلام مستغانمي كانت أقرب الى الايحاء والرمز في قولها :

للمرة العشرين بعد الالف
أصلب في الظهيرة
وتخرج الاقزام في مدينتي
تحمل فوق رأسها
ضفيرة . . ضفيرة . (2)

وهذا المعنى نفسه تؤوله الشاعرة في المقطع الاخير وتفسره على هذا النحو :

للمرة العشرين بعد الالف
اموت قبل موتي
في موطن المدافن الكبيرة . (3)

ومثل رمز ((الصلب والصليب)) في شعر شعرائنا بالجزائر رمز ((الحضور والغياب)) الذى يرد أيضا في سياق غير مفهوم ، ولا يدل على هضم جيد لهذا المصطلح الصوفي الخطير ، أو الالمام بقاعدته الروحية التي تولد منها . نجد مثالا من هذا التوظيف في قصيدة رزاقي ((الوقوف أمام الجنازة)) التي يقول في مطلعها :

أراهن أن الغياب حضور
وانك حاضرة في الغياب
وغائبة في الحضور
وأنك مابين ذاكرتي والمدينة . .
تعدين وقع خطانا على الطرقات
ولا تقفين أمام الحوانيت والواجهات

---

1 _ مصطفى محمد الغماري _ قصائد مجاهدة _ ص 85 .
2 _ أحلام مستغانمي _ على مرفأ الايام ، ص 97 .
3 _ المصدر نفسه ، ص 98 .

لا ن الملابس ارصفة ، والديار شوارع ، والخبز منفي
وان الوقوف امام الجنازة مرثـــية الشـــــــهداء . (1)

الشاعر هنا يحاول جاهدا الحصول على ايحاء بمعاني الثورة والتضحية مـن خلال رمزي ((الحضور والغياب)) ، لكن دون جدوى ، لا سيما في المقطع الاخير من القصيدة بسبب تعلق الايحاء في هذين الرمزين بمعاني اخرى لا ينفك عنهما فـي مذهب أهل التصوف ((فالحضور هو حضور القلب أمام شهود الحق لمّا غاب عـن عيانه بصفاء اليقين)) . و ((الغياب هـو غياب القلب عن علم مايجرى من أحوال الخلق لا نشغاله بشهود ماللحق .)) (2) . فالرمز الفني لا يمكنه ان يحتفظ بكل سحره فـي التأثير عندما يحول عن مجراه الاصلي الذى حفره بالاستعمال ، وانما يمكن الشاعـر من احداث تأثير اضافي فيه عن طريق الايحاء بالتوسع في قناته الاصلية بحيث لا ينحرف به الشاعر عن مجراه الروحي تماما .

وقد يكون في تحليلنا بعض الرموز الفنية ضمن سياقها في احداث القصـيدة الاخرى مايجعلنا ندرك بوضوح اشد طبيعة التوظيف الرمزى وخصائصه الفنيـــة واغراضه المعنوية عند بعض شعرائنا بالجزائر . اذ بواسطة تحليل الصورة الرمزيـة ينكشف عمق الرمز او ضحالته ويتبين مدى الضرورة التي دعت الى وجوده في البنـاء الكلي . وقد تكون قصيدة الشاعر رزاقي ((ثلاثة ازمنة ومرحلة)) نموذجا لذلك بالقياس الى قصائد اخرى لهذا الشاعر يمكن ان تعد فاشلة تماما من ناحية توظيف الرمـــز كما هي الحال في عدد كبير من قصائد ديوانه ((أطفال بورسعيد يهاجرون الى اول ماى)) ولا سيما قصيدته ((احلام سيرة)) (3) .

في قصيدته ((ثلاثة ازمنة ومرحلة)) يحاول شاعرنا استبطان بعض رموزه منذ المطلع الذى لا يخلو من الافتعال والغرابة نتيجة ذلك فيقول :

لا ن الكتابة في زمن سابق أجبرتنا على حفظ ماقــيل
في مدح شيخ القبيلة او وصف جاريــة القــصــــر
والخلفـــاء

---

1 _ عبد العالي رزاقي _ الحب في درجة الصفر _ ص 55 .
2 _ راجع : عبد المنعم الحفني _ معجم مصطلحات الصوفية _ ص 78 و 198 .
3 _ عبد العالي رزاقي _ أطفال بورسعيد . . . _ ص 60 .

أتيناك بين سطور المصاحف ـ والصبر مل القلوب ـ
نرد د عن ظـهر قلب ملاحـم سـوق ((عـكاظ))
وفـوق المنصـة نصلب أجمـل بيت
ليصبح بين الايـادى
بضاعـة أهـل الفصاحـة والفقـهاء . (1)

والمعنى المستفاد من هذه الابيات لا يسلم ، في رأينا ، من تناقض وخلـط نتيجة غموض الرؤية والرغبة في الكثافة الرمزية دون اتخاذ العدة اللازمة لذلك، أو دون ادراك صحيح وظيفة الرمز في الصورة . واذا كان المعنى الظاهر من الابيات الثلاثة الاولى يفيد ذم شعر المديح والغزل الذى ينشده اصحابه عند أبـواب الخلفاء والامراء ـ شيوخ القبيلة ـ مقابل تمجيد ضمني شعر الالتزام والثورة فما السرّ اذن ، وراء ذكر ((ملاحم سوق عكاظ)) بعد ذلك في معرض التنويه والتبجيـل الذى جعل الشاعر يقرنها الى سطور المصحف الشريف ؟ وملاحم سوق عكاظ رمـز كبير لبضاعة العرب الاولى وهي ديوانهم الخالد ، اعني الشعر جملة وتفصيلا ، وأشد من ذلك غرابة ان يحشر الشاعر رمز القرآن الكريم في هذا السياق مع القبيلة ، وعكاظ وجارية القصر . والقرآن الكريم أول ما شجب شجب شعر المديح الكاذب والعصبيـة الرعناء واللغو المبالغ فيه في السورة التي تحمل اسم الشعراء . وعند هذا الحـد يحس الدارس كأن الشاعر رزاقي يجرى وراء رموز كبيرة دون ان يحتاط للمعنى الذى تختزنه فتتشوه ايحاءات الرمز ويحصل تناقض في المعنى الضمني من شأنه أن يهـدم البناء الشعرى كله . وأحيانا يتمادى الشاعر في هذا النهج من التضليل الرمـزى ولا أقول التعتيم ، فيذكر ((سبأ)) رمز الجمال الخاص الذى يراه ((قصيدة حب)) ثم يذكر رموزا اخرى لا يوفق فيها ، فيقول في نسج مهلهل وجرأة غير محمودة :

ويحكون عن أغنياء قريش وأهل الحجاز بأن لعثمان
كانت تقدم أغـلى الهدايـا
ومن هو عثـمان في زمن لاحق ؟
ولا يسألـون الائـمة حين تغيب السـور
لان القراءة في زمن سابق دخلت في القوانين
مثـل القـدر . (2)

---

1 ـ عبد العالي رزاقي ـ الحب في درجة الصفر ص 123 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 123 و 124 .

ويبدو تهافت الرمز في هذا المقطع جليا للعيان ، اذ ليس من شأن الشعر أن يحكم أو أن يقرر لان ذلك من شأن التاريخ ، أما الشعر فيعني بالكثافة والتركيز والانتقاء في الصورة والايحاء بالمعنى دون التصريح به بقصد اخصاب الذهن وشحذ الشعور بحضور الاشياء في الوعي حضورا فاعلا فيه . والدارس لا يسعه الا ان يرى ان كلام الشاعر هنا يدخل في سياق السياسة التي ذكرنا أكثر من مرة انها لعنة الشعر الجزائرى المعاصر . ومن نتائج هذا التشويه للرمز في الشعر أن فقدت القصيدة عنصر الزمن المتمثل في نموها من الداخل فصارت تتمركز في لحظة واحدة من الانفعال الطائش الارعن لا ينمو ولا يتطور ، فلا أثر لتعدد المواقف والحالات فيها برغم ماكان يتوهمه الشاعر من كثرة ترددّ لفظ الزمن ، زمن سابق ، زمن لاحق ، فالزمن في الشعر ليس هو الزمن التقويمي الذى يعدّ به الناس الليل والنهار والشهور والاعوام ، وانما هو الزمن النفسي الذى تنمو فيه أحداث القصيدة وتتطور ، فتصير الخاطرة حالات ومواقف، تتغذى من صور حسية مكثفة ورموز حية فاعلة تتشابك فيها الاحداث بمعانقة أشياء الحياة والوجود فتغدو تجربة ، فيها من مظاهر اليأس والامل والهزيمة والنصر ومن الغفلة والتبصر مايجعلها قادرة على احداث الاثر الفاعل في النفوس وذلك مايعبر عنه بالزمن في الشعر الذى يتصل بالزمن الشعورى وليس بعدد الساعات والايام . وليس هناك من جدوى في متابعة ابيات القصيدة بعد هذا لان الصورة قد توقفت في اللحظة ، وصارت هذه الابيات بعد ذلك متراكمة تكرر هذه اللحظة والناس كلهم ضحايا بطانة ((عثمان)) في قصيدة الشاعر والنموذج قابل للعد .

ولا يبعد مستوى الرمز عند الشاعر أحمد حمدى عما رأيناه في شعر رزاقي بل لعله أكثر تفككا وميلا الى المحاجاة بفعل حرص الشاعر على اخفاء مصادره من الرمز وليته فعل ذلك بالصور الكثيفة المتماسكة ، ولكنه باجتذاذ هذه الرموز من سياقها الاصلي في قصائد الشعراء الاخرين ونشرها في سياق جديد لايكشف عن ايحاءاتها البعيدة ومغزاها العميق كما في قصيدة ((تائه في مملكة القلق)) التي يذكر فيها رموز السندباد والبحر والخريف مقتفيا خطا السياب في توظيفه هذه الرموز يقول أحمد حمدى بعد ذكر السندباد الغريق :

والبحر أجوف مايكون
في عين بحار
على شفتيه تنتحر البحار
في مقلتيه ..

في ارتعاشة الحروف
تعيش احقاد الخريف. (1)

وعبارة السياب نجدها في بيتيه من قصيدته ((غريب على الخليج)) :
البحر اوسع مايكون ، وأنت ابعد ماتكون
والبحر دونك ياعراق. (2)

وقوله أيضا من قصيدة ((انشودة المطر)) :
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف (3)

ونلاحظ كثافة الايحاء في رموز السياب مقابل نثرها ومطها في شعر حمدى مما يجعلها في سياق يقرب من النثر .

وفي قصيدته ((قمر الظهيرة)) التي أهداها حمدى الى الشاعر التركي ناظم حكمت اقتداء بشعراء المشرق ايضا في ذلك ، نجد المقطع الاول منها يكاد يكون نسخة طبق الاصل من قصيدة السياب : بعنوان ((هرم المغني)) التي رمز بها الى نفسه وهو في محنة المرض . يقول أحمد حمدى :

سكت المغني
وعششت في مقلتيه
طيوف أحلام ذليلة
باتت ترمد في المخابئ
ما . . .
ماتفجره البراكين
التي نامت طويلا
سكت المغني
وما ستسكت. (4)

1 _ أحمد حمدى _ انفجارات _ ص 14 .
2 _ بدر شاكر السياب _ ديوان بدر شاكر السياب _ مج 1 ، ص 318 .
3 _ المصدر نفسه ، ص 474 .
4 _ أحمد حمدى _ انفجارات _ ص 23 .

ويقول السياب :

هرم المغني ، هدّ منه الداء فارتبك الغناء

هرم المغني فاسمعوه برغم ذلك تسعدوه

هرم المغني فارحموه . (1)

وفي ((قصائد الى فلاح)) يحشر حمدى رمزين من رموز الشعر المعاصر خاصة وهما : ((الاغاني الجوف)) ، و((دورة أسطوانة)) الاول تحريف مقصود لعبارة ((الرجال الجوف)) سكان ((الارض الخراب)) رمز المدنية الفاسدة في عصرنا الحاضر كما وظفها الشاعر ت.س.اليوت ، والراجح ان حمدى أخذ هذا الرمز عن الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور كما يدل على ذلك مطلع القصيدة . وأما ((دورة اسطوانة)) فهو رمز يكاد يكون خاصا بشعر السياب في قصيدته ((غريب على الخليج)) وهو رمز المنفى الجبرى والاغتراب القهرى للانسان المعاصر ، ثم نرى هنا كيف جرد الشاعر حمدى هذين الرمزين من دلالتهما على فساد الحضارة المعاصرة في جانب منهما ونزل بدلالتهما الى مستوى السرد البارد ، وبالغ في اخفاء الاصل حيث يقول ابتداء :

. . كان فلاحا صغيرا

كان يدرى

أنه يكبر كالطفل ، وكان

حقله فردوس شاعر

يتنفس

نسمة الصبح

بلا غاز المدائن

انه لا يعرف الشعر

ولا هذي الاغاني الجوف

في دورة اسطوانة

انما الشعر الذى يعرفه

عند بلوط ونخله

وينابيع وزهرة . (2)

---

1 ــ بدر شاكر السياب ــ ديوان بدر شاكر السياب ــ مج 1 ، ص 307 و 308 .

2 ــ أحمد حمدى ــ انفجارات ــ ص 35 .

ويبدو أن احمد حمدى كان مولعا بشعر السياب الى حد يفوق التأثر الفني فأراد ان يرد اليه بعض الجميل باهدائه اياه قصيدته: ((كان غريبا على الخليج)) (1)

ويقدم لنا الشاعر ازراج نموذجا آخر من هذا التأثر المعيب بشعر المشرق في توظيفه الرموز التي سبقه اليها غيره بالايحاء ذاته ، حين يعمد الى تمويه الحقيقة الشعرية عن طريق المبالغة في تصوير احساس الجزائرى بالاحباط والقهر والغربة العبثية ، ويجعل واقع الجزائر بلدا مثل تلك البلدان أو المدن الاسطورية المأهولة بجن الرعب - كما يقول ايليا الحاوى عن بعض قصائد السياب - بلدا يعمره وحش خرافي مهول ، مافتئ يروع أهله ، حتى ان المقيم به راحل والغائب عنه لا يرجو ايابا ، كما في قوله :

أظل . . أسير . . وبين يداى عصاى
وفي شفتي تسقط الاسئلة
ولكنني لا أقول لرجلي
الى أين تمشين ؟ اركض خلف صداها
وأغمض عيني . . أبصر في الحلم وجه صليحة . .(2)

وقد يكون الشاعر متأثرا ببعض القصص الشعبي عندنا في صياغة هذا المقطع الشعرى ، غير انه لم يحاول تطوير هذا الاثر الشعبي أو بلورته في رمز واضح أصيل بل هو يترصد خطى شاعر بعينه عند ما يصور لنفسه أنه يرى وجه ((صليحة)) حبيبته من خلال الحلم كما كان الشاعر السياب قبله يرى من خلال الحلم ايضا وجه ((وفيقة)) حبيبة الطفولة أو وجه أمه التي تنام نومة اللحود . ويحاول ازراج جاهدا ان يصنع من قريته الريفية ((تيزى راشد)) رمزا كبيرا على نحو ماصنع السياب ايضا بقريته ((جيكور)) فيطنب في التعبير عن مشاعره نحوها ويكثر من ترديدها في شعره لكن دون ان يصنع من اسمها رمزا فنيا لان ازراج سلكها في قناة شاعر آخر ويمتاح من بئره ايضا ، وهو ما لا يطور تجربته بحال ، فضلا عن تقديم رمز جديد ، وآية ذلك ان الشاعر ازراج حين يذكر قريته لا يجعلنا نحس بوجود الملامح الاصلية فيها ، ولكنه يذكرها في صورة مموهة فيذكر النخيل والدروب المستحيلة والخيانة ، وهي عناصر أجنبية غريبة عن هذه

---

1 - أحمد حمدى - انفجارات - ص 67 .
2 - عمر أزراج - وحرسني الظل - ص 30 .

القرية الوديعة بأحد سفوح جرجرة ، فيقـول :

لنرحـل معا ياظـلال المسـاء
((فتيزى رشيد)) تخون ملامح وجهي
وكل الذين بها يعرفون الحكايـة
وكل الذين بها في انتظار النهايـة
لنرحل معا ياظـلال النخـيل . (1)

واذا كانت قرية السياب قد استضاءت بوجه ابنه ((غيلان)) ثم ((نامت في ظلام السنين)) (2) . فكذلك استضاءت قرية الشاعر أزراج بوجه ابنه ((وائل)) ، وهو اسم مشرقي أيضا ، ليحرسها ((من ظلام العصور)) ، يقول أزراج :

لأني منحـت لها وجه ((وائل)) ؟ ؟
وقلبي ليحرسها من ظلام العصور ؟ ؟ (3)

ومن الطريف حقا ان يلاحظ الدارس لشعر ازراج محاولة تضمين لمشهد كامل سبق الى نشره شاعر آخر كالسياب ويعد مظهرا للرمز الاسطوري الوثني عند هـذا الشاعر ، يصور فيه السياب أطفال بابل وهم حفاة عراة جياع يتضرعون الى الألاهـة ((عشتار)) بالدعاء والصلاة كي تمدهم بالخصب والعافية فيقول في أول المقطع :

وفي غرفـات عشـتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلانار
ويرتفع الدعـاء . . . الخ . . (4)

ويتعلق الشاعر أزراج بهذا الملمح الوثني الذى ورد في شعر السياب دون النظر الى دلالته الرمزية المعاصرة في شعره ، ويجرى الضغط على عنصر الزمـن تماما كما في مقطع السياب السابق فيقول أزراج :

((. . ويطرق وادى الشريعة

1 ـ عمر أزراج ـ وحرسني الظل ـ ص 30 .
2 ـ بدر شاكر السياب ـ ديوان بدر شاكر السياب ـ مج 1 ، ص 420 الى 428 .
3 ـ عمر أزراج ـ وحرسني الظل ـ ص 32 .
4 ـ بدر شاكر السياب ـ ديوان بدر شاكر السياب ـ مج 1 ، ص 486 .

وكل النســاء
يغنين : ((سيدى الكبــير
نريد الصغار
فنحن أتيناك عاما فعامـــا
وعاما فعاما رجونا... .لكننا قد يئسنا
غسلنا مراثيك عاما فعامـــا
ذ بحنا على قد يمك حمامـــا
و((بسنا)) شواهد قبرك : سيدى الكبير
نريد الصغار حمامــــــا
نريد الصغار ســــــلاما
ويطــرق وادى الشريعــة
ويســير كقافلة راجعــــة .(1)

والفرق في محتوى الرمز وأسلوب نسجه الفني في السياق عند الشاعرين فرق كبير جدا اذ يمثل الرمز في شعر السياب حقائق الحلول والذهول التي تخصب المشاعر وتحفز الخيال لارتياد عصر الاساطير بقصد الاستبصار واضاءة واقـــع الانسان في عصرنا . هذا الواقع المفجع الذى لا يختلف عن واقع الانسان في عهد الاساطير وكأن طغاة اليوم قد قرروا الغاء عنصر الزمن من تقويمهم ، فيتصرفون كما تتصرف آلهة العصور المظلمة . في حين تكاد تنحصر العبارة عند ازراج في محاجاة عقيمة أساسها الافتعال الفكرى ، لا الانفعال العاطفي والحاجة الشعورية ، وهي من أجل ذلك تقتصر على الدردشة والدروشة التي ينطق بها حال الواقع المتخلف نفسه ويستوى في علمها النابه والغافل .

وكذلك الشأن في جل قصائد هذا الشاعر ان لم نقل في جميعها ، بحيث نجد الشاعر ازراج يتتبع أثر هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء الرواد فيتخطف منه بعض رموزه ويبتسرها من سياقها الاصلي ليوظفها في سياق آخر فتبدو عند ذاك نافرة عن موضعها ضحلة خاوية في مكانها لا يجللها ايحاء ولا يزكيها فكر كما في هذا المقطع من قصيدة ((الهبوط الى القصبة)) ولعله أفضل مافيها أيضا .

1 — عمر أزراج — وحرسني الظل — ص 33 .

. . . .

ويهرب صـــوتي

وفي يصير د روبا . . صفوف نخـــيل

فأحلب ضرع المسافات ياوطني القصبة

وآتي اليـــك

جلست على الطين أنزف جرحي القديم

دخلت الى مدن الذكريات

تساءلت: أين الذى أسكت الاغنيات الوديعة ؟

بكاؤك أم شاطـيء مرتعـش

سقطت على ظهر غرناطة الغاربة

مــرارا . .

مــرارا . .

نما الحزن عشبا على شفـتي .(1)

هذا التصوير المفزع لازمة مفتعلة او مفترضة لا يدل على معاناة صادقة واحساس عميق أصيل ، لانه قد يكون من أثر تجربة شاعر آخر أصيل كالسياب الذى غيبته دروب المرض العضال فطرق أبواب المستحيل :

دروب تقول الاساطير عنـــها

على موقد نام : ماعاد منـــها

ولاعاد من ضفة الموت ســارى (2)

. . . . .

وقد تكون تجربة شاعر فلسطيني غيبته زنزنات الاعتقال ، او هو مطارد غيبتـــه دروب المنفى الطويل كلما اولج مدينة غريبة عنه في منفاه انثالت عليه مدن الذكريـــات وجعلت تذكره بوطنه المغتصب الذى لا يدخله الا في الحلم ، وبذلك يكون قد فقـــد حقا صدى الاغنيات الوديعة المرتبطة بالامن والاستقرار واعياد الزواج والميلاد والافراح و((غرناطة)) نفسها التي ساقها الشاعر لعلها من الافضل ان ترمز الى المدن الفلسطينية

---

1 ـ عمر أزراج ـ وحرسني الظل ـ ص 36 و 37 .

2 ـ بدر شاكر السياب ـ ديوان بدر شاكر السياب ـ مج 1 ـ ص 414 .

اليوم وهي تضيع واحدة تلو الاخرى وتعيد صورة غرناطة القديمة الى الاذهان، وليست حي القصبة المحروس بقلب الجزائر العاصمة بحال ، وهكذا يكون فارق التجربة والرمز كبيرا جدا بين مايقتبس عنه شاعرنا وبين مايقصده على وجه الحقيقة . وأي ظلال من الايحاء والمعنى يبقى لرموزه بعد ذلك في هذا السياق ((الدروب، النخيل ، الطين مدن الذكريات ، الاغنيات الوديعة ، غرناطة الغاربة . . وغيرها)) . هل هذه الرموز تمثل الشعور الصادق حقا في ذلك السياق لدى شاعر جزائرى قوى الشكيمة قد ورث رصيدا ثوريا عارما مثل رصيد الشعب الجزائرى في ثوراته التحريرية ؟ وهل كان من منطق الاشياء عند شعب ينسج رايته من دماء ابنائه باستمرار ويصنع تاريخه الظافر من تضحيات شعبه ان يصطنع شعراؤه لغة التشكي والتبكي ؟ أم هو منطق الاحتذاء والتقليد الذى يصرف صاحبه عن امكاناته الذاتية ويجعل بصره معلقا بالنموذج الاخر الذى يحتذيه فيصور حياة غير حياته ، وتجربة هي أقرب الى الوهم ؟ ولعل هذا الانبهار بالشعر المشرقي الذى غشى أبصار كثير من شعرائنا بالجزائر هو الذى جعل بعض النقاد المنصفين الذين يزورون الجزائر يميل الى التصريح بالحقيقة رغم حرصه الشديد على الاحتفاظ بأداب الضيافة والمجاملة فيقول أحدهم : ((ان كثيرا من كتاب القصيدة المعاصرة الجزائرية مازالوا يتطلعون من فوق أكتاف رواد الشعر الجديد . . . اذ يبهرهم سطوع أنوارهم حتى يكاد بعضهم لا يرى غيرها ، ومن ثم يصبح اسيرها احيانا)) (1) .

هذه ((الاتباعية)) ان صح التعبير نجدها أيضا في بعض قصائد الشاعرة احلام مستغانمي مثل قصيدتها ((لو أضعنا الطريق)) التي نحس من قراءتها أن مستغانمي تقتفي أثر الشاعرة العراقية نازك الملائكة في بعض قصائدها وتقتبس منها بعض صورها ورموزها في التعبير عن قلقها الذاتي ، فتذكر الدرب العتيق ، والمضيق والمنحنى ، والطريق ، وغيرها على نحو مانرى في هذا المقطع من القصيدة المذكورة تقول احلام مستغانمي :

ونحن نسير لدرب عتيق
لدرب
ألفنا سماه العميق

---

1 ــ حسن فتح الباب " الشعر الجديد في الجزائر بين الواقع وأفاق المستقبل " ، مجلة " الثقافة والثورة " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، رقم النشر: 1041 اكتوبر 1981 ، ص 14 و 15 .

ألفـنا بـنـه
ذلك الملتـوى
وتلك الصخور . . وذاك المضيق
تمنيت لو قد اضعنا الطريـــق
وننـسى بأنـا
يناولنا المنحنى
الى حيث يجعلنا دربنـا
وننـسى بأنـا
نسينا الطريق . (1)

غير أن الشاعرة مستغانمي في بحثها المرهف عن كتف الحماية والحضن الدافئ عثرت على بعض رموز البطولة العربية التي كانت تجسد العزة والمنعة في المـاضـي فجسدتها في قصيدتها ((بكائية على قبر امرئ القيس)) وهي مدفوعة اليها بعاطفـة الانوثة الصادقة حيث تقول :

لا سيف في اليمـن
لا فارسا تأتي به مراكب الزمـن
والعم ، والاخوال . . والجيران
تحولوا غلمـــان . (2)

وكان ((السيف)) بعامة رمز الشجاعة والنصر ، وعنوان البطولة والشهامة الفاصل في الملمات ، و((السيف اليماني)) بخاصة رمز صناعة العرب التي تحفظ لهم عزتهم وكرامتهم ومجيء هذا الرمز بالنفي في سياق الابيات يعني المهانة ، وفقدان مظاهر الفروسـية والرجولة ، ويعني أيضا رفع الحصانة عن المرأة مما يوقعها فريسة الاعداء يذلونها . ويعد ذلك أبشع أنواع الاهانة التي يمكن ان تلحق بمجتمع الرجال ، ومن ثمة نفهم لمـاذا تحول الاعمام والاخوال وهم رمز عصمة المرأة الى ((غلمان)) في هذا السياق الرمزي اي الى أنوثة مزيفة لم يبق لهم من معاني النخوة والنجدة لحماية الحريم وقهر الاعداء . ولو تابعت الشاعرة هذا الايحاء بأن تطوره عبر اشكال اخرى من الصورة والرمز لكانت

1 ـ أحلام مستغانمي ـ على مرفأ الايام ـ ص 11 و 12 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص 73 .

قصيدتها هذه موفقة أكثر من الناحية الرمزية ، لكن المقاطع اللاحقة جاءت تكرارا لهذا المطلع وتقلص حجم الايحاء في دائرة ضيقة باضافة رمز ((الأمير)) الذى قد يشير في هذا السياق الى بطولة مزيفة ترتبط ((بالقصير البطل)) في غياب كل أثر للرجولة الحق وللرجال .

ياضيعة الرجـــال
ياضيعة الرجال يارجـــال
قم أيها الامـــير
فعندنا تحركت عواطف الجيران
والقصـير البطـــل
قد هزه التذكر والحنيـــن
أقسم أن يهدى لنـــا
أحدث ماقد حيك من حـــلل . (1)

وقد يبدو تقيد الشاعرة باحداث قصة الشاعر امرئ القيس وبني أسد من ناحية واقتصارها من ناحية اخرى على الرغبة في اقحام بعض افكارها الشخصية المحدودة ازاء الرجال عائقا فنيا أدى الى انحسار مجال الرمز وضيق الرؤية كما أدى الى تقلص الايحاء به بعد ماكان بامكانها أن تطوره حتى يشمل أبعادا وجودية تجسد أزمة أمة أصيبت في عزتها وجرحت كرامتها حتى امتهنت نساؤها حين ذهبت رياح التفرق والتمزق والصراع بوحدتها وقوتها ، فيكون للرمز عندئذ مثل هذه الدلالة المعاصرة بالاضافة الى دلالاته الشاملة في الماضي ، ويتوحد كيان الامة في ماضيها بكيانها في حاضرها ويلتئم ماكان احدثه الاستعمار من شقوق في صفوفها أو عقوق في تاريخها ويتأكد الاحساس عند افرادها بصلابة الجذور وسلامة الامتداد الحضارى الشامخ .

تلك ، اذن ، بعض المعاني الكامنة في الرمز الجزئي البسيط الذى بحثناه في هذا الفصل . وقد كنا بدأناه بحديث مبسط عن مدلوله وفحواه ، كاشفين عن طرق توظيفه واوجه تأويله عند شعراء الاتجاه الاحيائي الرومانسي اولا ، ثم عرج بنا البحث الى الكشف عنه في شعر الشباب الذين زودوه بعد ذلك بمعاني اضافية نفسية وحضارية عميقة في سياق من البناء الرمزى المتطور الذى يشتمل على الايحاء بحقائق الحلول

1 _ أحلام مستغانمي _ على مرفأ الايام _ ص 74 .

والذهول ونوع من وحدة الوجود ، ويفيد أكثر من التاريخ والدين والاسطورة، لا سيما الشعر التونسي وشعر المغرب الاقصى . ثم وجدنا هذا الرمز الشعرى ينحصر في الترديد ويركن الى التقليد عند أكثر الشعراء الشباب بالجزائر مما أدى الى ضحالة المعنى وانحسار الايحاء أو عدمه نتيجة مؤثرات ظرفية لغوية وسياسية بيّنا بعضها في موضعها . لكن اشكالا اخرى من الرمز الشعرى قد عرفها هذا الشعر العربي بالمغرب الكبير ، وهي تعدّ أكثر نضجا وتعقيدا ، وربما كانت أشدّ ارتباطا بروح عصرنا مما يشكل مادة الفصل القادم .

الفصل الثالث

في

الرمز الفني المركب

-1-

نواصل في هذا الفصل ، اذن ، بحث عدد من القضايا الشعرية المتصلة بالرمز الفني المركب في شعرنا العربي المعاصر بالمغرب العربي ، بعد أن بحثنا في الفصل السابق القضايا الفنية الاخرى التي حصرناها في الرمز الجزئي البسيط . وغايتنا هنا ، هي ، أن نكشف عن طبيعة هذا البناء الرمزى المركب حين ينتظم أحداث القصيدة كلها حتى كأنها حدث واحد مسترسل دون انقطاع ، أو كأنها رمز واحد ممتد في عدد من الرموز الاخرى ويسرى في ثناياها ويوحدها حول محوره الاصيل الذى هو رمزها الكلي الذى تتنفس القصيدة في مناخه ، فاذا انكشف بناء ذلك الرمز استبان افق التجربة وامكن القبض عليها وفهمها . وهذا ماقد يسمح لنا بدراسة عنصر الصراع او الزمن في القصيدة المعاصرة أيضا ، أعني العنصر الدرامي ، ان وجد فيها ، فقد تصير القصيدة تعبيرا عن تجربة رمزية درامية تصنع المواجهة وتصورها أو تطورها بالاعتماد على الاسطورة أو الحكاية والقصة ، والشخصية المسرحية ، وغيرها ، بوصف ذلك أسلوبا فنيا لاحتواء الانفصال الجمالي بالواقع وبالحياة ، وطريقة للبوح بمعاني عالم النفس من ضغوط وأزمات قصد الوصول بالمشاعر وبالوجدان الى حالة من التوازن ، وتحقيق قدر من المصالحة مع الحياة .

ان الاسئلة التي يمكن ان تكون محل عناية مخصوصة في هذا الفصل هي من نحو :
ماطبيعة هذا الرمز الفني المركب ؟ وماهي مظاهره التي تيجلى من خلالها ؟ وماالداعي الى الاحتفاء به واللجوء اليه فنيا ؟ ثم ماصلته بهذا العنصر الملحمي الدرامي من ناحية ، وماصلته بالحياة عامة من ناحية اخرى ؟

للاجابة عن هذه الاسئلة وغيرها لابد من التمييز ، في مقدمة هذا الفصل ، بين مانعنيه هنا بالرمز الفني او الشعري المركب وبين ماذهب اليه كثير من رواد الرمزية الحديثة وفلاسفة الفن من جعل الفنون كلها تعبيرا رمزيا ، ومن ضمنها الشعر ، كما جاء في قول "ارنست كاسيرر" وهو أحد مؤسسي النظرية الرمزية في الغرب" يمكن تعريف الفن بأنه لغة رمزية" (1) ومثله في التعميم ماجاء في كلام الناقد الفرنسي المعاصر "رولان بارث" حيث يقول: "إن اللغة الرمزية التي تعود لها الاعمال الادبية هي : في تركيبها ذاته لغة مضاعفة وذات شفرة على درجة عالية من التوريث" (2) وهو يقصد "بالتوريث" ماتراكم من المعاني الذهنية والمشاعر الانسانية حول ألفاظ اللغة اثناء توظيفها وتداولها على مر الاجيال في أمة من الامم ، يضاف الى ذلك

1 ـ راجع ـ الادب وقضايا العصر ـ مجموعة مقالات نقدية ، ترجمة عادل العامل ، دار الرشيد بغداد ، 1981 ، ص 24 .

2 ـ الادب وقضايا العصر ص 25 .

مايحمله السياق الجديد- نفسه من ظلال وايحاء ،فهذه القضايا العامة ومايشبهها قد أشرنا اليه في الفصول السابقة . وانما نريد ان نخص بالدرس هنا قضايا الرمز المركب حين يتجاوزالتعبير الشعرى الجمالي هذه اللغة المضاعفة المكثفة بمجازها وبلاغتها الى ان يصطنع الشاعر لونا مخصوصا من التعبير الفني الذى يكون غرضه الرمزى فيه أشد خفاء وأبعد خطرا وأبلغ في التأثير على جمهوره من مجرد الاتيان بالصورة البيانية العامة .

ويشير دارسو الشعر في هذا السياق الى مصطلحات عدة كالقصة والشخصية والاسطورة والحوار والحوار الداخلي ونحوها مماله علاقة مباشرة بهذا الرمز الكلي المركب الذى يتخذه الشاعر قناعا يلبسه أو يعبر من خلاله عن أفكاره ومشاعره من خلال شخصية "الاخر" الذى قد يكون جديرا بثقة الجمهور أكثر من الشاعر نفسه لميزة فنية تتوفر فيه وبذلك يظافر الشاعر بقدر من الاقناع والحياد ويكون قد ضمن لفنه أداة فاعلة ومتطورة .(1)

والامر فيما يتصل بشعرنا العربي المعاصر بالمغرب الكبير يبدأ دوما من منطقة التراث، لان بيئة المغرب تعد محافظة أكثر من بيئة المشرق لاسباب عديدة تاريخية وحضارية قد بينا بعضها عند بحثنا تطور الصورة الشعرية . ولاشك في ان للدين الاسلامي الحنيف حظا وافرا في ذلك اذ يظل اللسان العربي ، بالنسبة الينا نحن المغاربة ، سواء بوصفه لغة ابداع أم اداة توصيل على ارتباط وثيق بهذا الدين الكريم ،وتعد نظرتنا من ثمة الى قداسة اللغة العربية جزءا من قداسة العقيدة الاسلامية السمحاء . ولهذا وجدنا التيار الرمزى الصوفي في مقدمة الاتجاه الرمزى لدى شعرائنا ،ويستمد مواجده ،وتلويحاته من المدرسة الصوفية الاسلامية قديما ،وهو مانود أن نكشف عنه بشئ من التفصيل .

وقد يبدو الاتجاه الى الرمز الصوفي أمرا غريبا في عصرنا ، مثله كمثل الاتجاه الى الاسطورة والخرافة أيضا ،وهما من الرموز الشائعة جدا في الشعر المعاصر ، ذلك أن أهم صفة تميز عصرنا الحاضر هي نزعته العلمية العقلية ذات الصبغة المادية الواقعية والطبيعة التجريبية في حين يمثل التيار الصوفي والاسطورى النزعة المثالية الكلية في الانسان ،أى واقع الحلم . وقد يكون الجمع بين هذين العالمين : عالم الواقع وعالم الحلم ، هو هدف الشعر بالذات أعني الوصول الى تحقيق نوع من المصالحة بين الروح والجسد ،واحداث نوع من التوازن في الشخصية الحاضرة والازلية للانسان كما قال "كولردج" (2) ،ومن هنا يكون امتداد هذا

---

(1) جلال الخياط، الاصول الدرامية في الشعر العربي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد 1982 ،ص 32 .

(2) كولردج ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر ـ ترجمة د .عبدالحكيم حسان، ص168 .

التيار الرمزي الصوفي في شعرنا المعاصر بالمغرب الكبير تحقيقا لتواصل فني بجزء من تراثنا الادبي الروحي الذى صار له امتداد في الحاضر من ناحية ، وهو من ناحية أخرى يعد رمز احتجاج على مظالم الاستعمار الاستيطاني لارضنا ، الذى من نتائجه حرمان هذا الشعب من ثرواته وتراثه وهويته ، مما دفع كثيرا من شعرائنا الى رفع راية الانتماء الى هذا التراث الاسلامي عاليا .

وكانت بيئة الشعر الموريتاني ، بما شاع فيها من " محاضر " العلم والادب (1) وبما ورثته " بلاد شنقيط " من نفائس الثقافة العربية الاسلامية ، في الوقت الذى عم فيه الجمود انحاء العالم الاسلامي أثناء الحكم العثماني ، كانت هذه البيئة اذن ، مرشحة أكثر من غيرها لتحقيق هذا التواصل ، ولعل النهضة الحقيقية لاحياء الشعر العربي لم تبدأ من المشرق بل بدأت من بلاد شنقيط كما أشار الى ذلك محمد الحافظ بن أحمد ، ولكن شعراء المشرق كانوا أكثر شهرة لاسباب اعلامية .

والدارس لهذا الشعر الموريتاني المعاصر لا يعدم أن يجد قصائد كاملة نظمت على أساس هذا التيار الرمزي الصوفي ، وهي لا يمكن ان تفهم فهما سليما الا بتحليل معجمها اللغوى مما يجرى من مصطلحات مثل الخمرة الالهية والتجلي ، والسكر الصوفي ووجد الشهود أو الوجود وحميا النشوة ، والخالان ، والهوى العذرى . . . وغيرها ، وذلك بتأويله في اطار الرمز الصوفي فتكون القصيدة كلها حينئذ تجربةً ذوقية رمزية . ومنها قصيدة الشاعر كابر هاشم بعنوان " حروف سحرية " . والشاعر يشير في المستهل الى معاني الحروف التي هي رموز مخصوصة عند الصوفية كل حرف في " الابجدية " له معناه الرمزي المصطلح عليه ، وذلك المعنى يتصل بحقيقة روحانية مستورة لا يدركها سوى أهل التصوف . فيقول شاعرنا في هذا الصدد :

كل حرف من الحروف شجاني	وسقاني من خمرة الوجدان
وكساني حيا الحروف زهورا	باسمات على شفاه الحنان
يضحك الورد في سماها نسيم	مثقل الوطء مشية السكران
وحفيف الغصون يبعث شكوى	سهدتها تغريدة الفنان
واريج الزهور ينفخ عطرا	من رياحين غضة الافنان
ثم تطغى على الغدير دموع	تترامى في الجدول الريان
تنبت الورد باسما عن ثغور	تتلألأ بأدمع الغدران (2)

---

1 ـ محمد الحافظ بن أحمد " المحاضر " جامعات الادب والثقافة ومعاهد العلم في الصحراء مجلة " الفكر " عدد 2 نوفمبر 1977 ، ص 14 ومابعدها .

2 ـ راجع خليل النحوى ـ من الشعر الموريتاني المعاصر ـ ص 33 .

وهكذا . .يعدد الشاعر مظاهر الطبيعة المختلفة بوصفها صورا حسية شاهدة على معاني تلك الحروف المتصلة بحقيقة وجدانية روحانية ،فاذا هو يبرزها في حلة وتبرج وكأنه يقيم حضرة من الاوراد والذكر عبر أوصافها الجزئية التي تشير الى وحدة كلية فيذكر دموع الغدير، والجدول الريان ،وثغور الورد ، وشحارير تعزف لحنك ،ووتر الوجد . . .وغيرها في احتفال مونق بمظاهر الحياة النباتية والحيوانية وفي بيئة صحراوية مجدبة شحيحة ،كل ذلك يعد استمدادا من فكر ديني متصوف أكثر منه تأثرا بشعر رومانسي غربي او شرقي لايكاد يصل الى شعرانا بموريتانيا من فلسفته الغربية شيئ . فأساس هذا التصوير اذن ،الاحساس بالظلم والعزلة والفقد أو العوز من ناحية ،والرغبة في التواصل مع التراث او النكوص نحوه حيث الامتلاء والوحدة الشاملة والتكامل او العوني الشعوري الوجداني من ناحية اخرى ومن ثمة الاحساس بوحدة الخليقة ووحدة الوجود التي آمن بها الفيلسوف ابن عربي واقتدى به الصوفية . فهذا التوحيد لكل ماصنع الله انما هو في قرارته رمز ديني كبير ،لان الشاعر ــ كما يقرر أحد الدارسين في الغرب انما ــ يعني كونا " قربانيا " (1) يتقرب به الى الله عز وجل ،وهو كون يزخر بأشياء الحياة الصغيرة العادية التي تشهد كلها على عظمة الخالق وتساعد على توضيح الغوامض والاسرار العميقة . وهكذا تكون المخلوقات جميعها في نظر الشاعر الصوفي مقدسة ،سواء كانت أوراق عشب ام غدرانا جارية ام طيورا تلتقط غذاءها وتسكر بألحانها الشجية ،فهي كلها تجليات لوحدة الوجود أو وحدة الشهود (2) . ولذلك وجد شاعرنا سبيلا الى التوحد بهذا الكل العظيم بتعاطيه " الخمرة الالهية " وهي رمز المحبة الالهية ،والفناء في ذاته عز وجل ،وهذا مايؤدى الى السكر الصوفي ايضا بوصفه حالة ذاتية أسمى من الغيبة " والسكر لايكون الالأصحاب المواجد ،فاذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر وهام القلب " (3) ولذلك ايضا كانت الخمرة ومايتبعها من حال السكر من الرموز الصوفية الشائعة في اشعارهم كما في هذه الابيات من قصيدة الشاعر الموريتاني السابقة حيث يذكر حال الاتحاد والفناء :

ثم دارت بين الحروف كــــؤوس	من حميا لنشوة الخــــلان
سكر الخــل والخليــل وقـــالا	قد سئمنا تعــدد الابـدان
نحن روح تفرقت في جســــوم	وهي جزء من نورها الشعشعاني

1 ــ راجع سي بي كوكس ــ ديلان توماس ــ مجموعة مقالات نقدية ،ترجمة ابراهيم جبرا ،بغداد 1982 ،ص61 .

2 ــ قال الجنيد " بوحدة الشهود " ،وقال الحلاج " بالحلول " ،وابن عربي " بوحدة الوجود " وهذه الاراء كلها استنكرها جمهور الفقهاء لانها تقود الى فكرة " حلول الله في الاجسام " علاوة على الغاء ارادة الانسان وتعطيل الاحكام والقول بالجواز على الله سبحانه مالا يجوز كالمعانقة والمجالسة .
راجع : ابراهيم مدكور ــ في الفلسفة الاسلامية . ــج 2،ص72 ومابعدها .وكذا ص138 .

3 ــ عاطف جودة نصر ــ شعر عمر بن الفارض ،ص132 ــ 133 .

فتوارت روحاهما في فضاء   فوق طور الانسان والنسيان

هذه التلويحات والمواجد تشير بوضوح الى ماكان يعتقده الصوفية من أن المحبة الالهية " هي قوام العالم ومركز الدائرة ولباب الوجود وخطاب كن فيكون، وهي محبة أزلية قديمة منزهة عن العلل ، مجردة عن حدود الزمان والمكان ، وهي التي بواسطتها ظهرت الاشياء وتجلت الحقائق واشرقت الكائنات ، وهي الخمر المعتقة في اعطاف الازل شربتها الارواح المجردة فانتشت وطربت وسكرت قبل ان يخلق العالم . . . " (1) الى آخر هذه النعوت الصوفية المخصوصة جدا ، ولا يعنينا ان نسترسل في ذكرها لغموضها . هذه الرموز اذن تنتظم قصيدة الشاعر الموريتاني من بدايتها الى نهايتها في نظام منسجم ومتناغم فتفيد بذلك معنى الرمز الكلي بل تميل الى ان تكون قناعا لتجربة الشاعر ونظرته الى الحياة ، وهي العلة في اثباتنا لها هنا . وهكذا ينكشف هذا الرمز الصوفي في أجلى صورة له خلال ابيات الخاتمة التي يقول فيها :

صفق الدهر فالحروف عذارى   والنقاط الرقاق وشم بيان
هشر في النفس شاهد من خلود   وترامت على السطور المعاني
فانصهار لمدمعي هو نفسي   والبريد اشتياق روح المعاني
فمعان طردوها وكلام   وسلام لساكني في المغاني

لقد بلغت التجربة الصوفية من خصوصية الذوق وعمق الرمز ماجعلها تجربة عالمية عرفتها آداب الامم جميعا على اختلاف في التأويل ، ومازال تأثيرها مستمرا لاسيما في المدرسة الرمزية وفي هذا الصدد ترى الباحثة " اليزابيث درو " في كتابها " الشعر كيف نفهمه ونتذوقه " انه لدى بعض الشعراء تنسجم الفكرة والخاطرة بالغريزة في أشكال رمزية . وهي تنقل عن الشاعر " ييتس " قوله: " ان (أيّ) انسان مر بحالة تصوف يعلم ان هنالك رموزا كبرى تطفو في العقل قد لا يدرك الانسان معناها في سنين عديدة " (2). وكأن هذا الشاعر يرى أن ذاكرة الفرد في تجليها تصبح جزءا من " ذاكرة الكون " التي قد تقابلها فكرة " اللاوعي الجماعي " عند العالم " يونج " ، وهذا بالتقريب مايمكن ان تفيده فكرة وحدة الشهود او " وحدة الوجود " عند الصوفيين المسلمين (3) وهو مايسوغ لنا عد هذا الرمز الصوفي هنا من الرموز الكلية المركبة .

هذا الاتجاه الرمزي المستمد من شعر التصوف العربي الاسلامي نجده ايضا عند أكثر من شاعر جزائري معاصر ، وهو يتلون في شعر هؤلاء ألوانا شتى ، بعضها من الرمز الصوفي القديم

---

1 – عاطف جودة نصر – شعر عمر بن الفارض ، ص 127 .
2 – اليزابيث درو – الشعر . . – ص 77 .
3 – ابراهيم مدكور – في الفلسفة الاسلامية – ج 2 – ص 72 .

يهيم بشطحاته ويكرر أذواقه ومواجده ، بما يقوم للنفس الشاعرة مقام التلويح والتوحيد كما في قصيدة الشاعر الموريتاني ، وبعضها الاخر يصطبغ بصبغة الحياة الواقعية وما فيها من ظلم وجور وانحراف عن جادة الصواب ، وابتعاد عن نهج الاسلام القويم ، فيما يرى هؤلاء الشعراء . ولا نعدم من أجل ذلك ، ان نقع في قصائدهم على مايعد تعريضا رمزيا على الثورة ومقاومة طاحونة المادة بالرجوع الى حال المكابدة والمجاهدة .

ويعد الشاعر محمد مصطفى الغماري أحد المهتمين بهذا الاتجاه الرمزي الصوفي بالجزائر وتكاد دواوينه الكثيرة تنطق بذلك ، منذ ديوانه الاول "أسرار الغربة" ، وهي غربة صوفية بلا ريب ولو فتحنا هذا الديوان على أي من صفحاته ماأخطأنا السبيل الى الرمز الصوفي هناك بشكل من الاشكال . وقد يظهر هذا الاتجاه الصوفي الاسلامي جليا في عناوين قصائده أيضا ، من مثل : "ثورة الايمان" ، "بين قيس وليلى" ، "مسافر في الشوق" ، "معاهد أحبابي" ، "ثورة صوفية" ، "سفر في مسافة الشوق" ، "مناجاة" . ونحوها (1) . ولعل في وقوفنا عند احدى هذه القصائد نحللها وندرسها ماينير السبيل امام القارئ لاكتشاف طبيعة هذا الرمز الصوفي في شعر الغماري وصلته برموز التصوف في الشعر العربي القديم .

ومن المعروف عن شعراء التصوف الاسلامي قديما انهم كانوا يستعيرون اسماء الشعراء العذريين العرب واسماء معشوقاتهم كليلى ، وبثينة ، وعزة ويضمنونها قصائدهم في العشق الالهي للتعبير عن اذواقهم ومواجدهم الخاصة ، ويتعقبون الاماكن التي ارتادها هؤلاء العذريون أو ذكروها في اشعارهم ومالرتبط بها من مواعيد الحب العفيف الحنيف الشريف الذي تذكيه الرغبة ويصده الاسلام ، فجعل الصوفية من تلك الاسماء رموزا لاحوالهم ومقاماتهم التي تدق عن الوصف يعبرون من خلالها عن حقيقة علوية كلية باهرة . تجل عن الذكر والتصريح كما قال ابن الفارض

وصرح باطلاق الجمال ولا تقل ... بتقييده ميلا لزخرف زينة
فكل مليح حسنه من جمالها ... معار له بل حسن كل مليحة
بها قيس لبنى هام بل كل عاشق ... كمجنون ليلى او كثير عزة
ففي مرة لبنى واخرى بثينة ... وآونة تدعى بعزة عزت
وماالقوم غيرى في هواها وانما ... ظهرت لهم للبس في كل هيئة
ففي مرة قيسا واخرى كثيرا ... وآونة ابدو جميل بثينة (2)

---

1 ـ مصطفى محمد الغماري ، اسرار الغربة ، صفحات: 7 ، 23 ، 31 ، 65 ، 73 ، 97 ، 115 .
2 ـ عن عاطف جودة نصر ـ شعر عمر بن الفارض ـ ص 117 .

ويقول مصطفى الغمارى في قصيدة "أنا المجنون ياليلى" مستهلا بذكر المجنون وليلى وقصة عشقهما بوادى القرى على طريقة الرمز الصوفي ذاته :

أنا المجنون ياليلى	وانت الجن والسحر
أنا السارى بليل الحز	ن لا شفق .. ولافجر
وياليلى الهوى العذرى	.. شوقي راعف،غمر
على وادى القرى لبيت	لما هاجني الذكر
سلي وادى القرى كم	همت لما أورق الحزّ.(1)

وعلى هذا الاساس الرمزى تكون اسماء ليلى والمجنون والهوى العذرى ووادى القرى .. تلويحات صوفية ترمز الى معاني روحانية مستخفية يدق عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه أو لان ماعناه الشاعر لا تعرفه العبارة .ولولا هذا الخيط الرفيع الذى يجوز في بعض قصائد الغمارى لكانت دواوينه ، ربما ،غثاء من القول في نظر القارئ المعاصر لا يستحق ثمن الورق الذى انفق في طباعتها . فشاعرنا ليس هو المجنون ، ولا يعرف من وادى القرى غير ماجاء في شعر الشاعر الاول وصاحبته ليس ليلى ، وليس الزمان زمانه ،فالترابط في معاني شعره ،اذن،قائم على أساس الرمز ليس غير .

وفي مقطع لاحق من هذه القصيدة يعرج الشاعر على معلم آخر لهذا الحب العذرى هو جبل "التوباد" يتخذه معلما روحيا لصعود الاحوال والمقامات التي ارتقى سلمها السالكون قبله ، واذا بشاعرنا يذكر من تلك الاحوال حال الوجل والعشق ، والهوى ، والحب ثم الخمرة فالسكر وهذه الدرجة الاخيرة قد تعني حال الفناء في المعشوق أو الاتحاد والتجلي كما مرّ من قبل ،فيقول :

وجل العشق في التوباد	.. ياعشاق ..والذكر
وحاد في الرمال السمر	يعشق لحنه البدر
وركب حيثما ساروا	يحيوا أينما مروا
يرف الحب بين دروبهم	فدروبهم زهر
تغنوا بالهوى علنا ..	وان هواهم سر
تساقوا خمرة حتى	أذاع هواهم السكر.(2)

---

1 ـ مصطفي محمد الغمارى ـ اسرار الغربة ـ ص107 .

2 ـ نفس المرجع ـ ص107 ـ 108 .

ولكل كلمة من هذه المصطلحات الصوفية الواردة هنا ذوق خاص عند الصوفيين ، ويكفي أن نقتبس تعاريفهم فيما يتصل بكلمة " الهوى " مثلا التي تتكرر كثيرا لنعرف درجة الخصوصية التي اصبغوها على معناها ودرجة التوعر في فهم مصطلحاتهم ايضا ، فهي تعني عندهم مدرج " الهو " أى " التوحيد من حيث الهوية ، وهو مدرج يشعر بالغيبوبة " . والاسم " هو " عبارة عن حاضر في الذهن يرجع اليه بالاشارة من شاهد الحس الى غائب الخيال ، و (الهو) لا يمكن ان يعرف الا بنفسه لاننا في تعريفه نقول (هو) فهو اذن ما هو لخفاء ماهيته التي هي كنهه وان كان من حيث الآنية ظاهرا ، " فهويته وجوده المحض المستوعب لكل كمال وجودى شهودي ، لا يمكن استيفاؤه اذ لا تقف تجلياته عند حد ، فقيل ان الهوية غيب لعدم استيفاء هذه الكلمات " (1) ولكن الله حضور تام فينتقل الخاطر من غياب يستغرق الامعان في ذوات الاشياء الى حضور يؤكد تجلي الحقيقة الالهية في المعاني التي ترمز اليها تلك الاشياء والى ما يشبه مثل هذه الفلسفة الصوفية الموغلة في التجريد . ويشير هذا الدارس الى ان ميزة المصطلح الصوفي انه يتصف بالتقابل الواضح كما قد نجد في بعض مقاطع قصيدة الغمارى هذه حيث يقول :

تغنوا بالهوى ملنا   وان هواهم سر

وقوله فيها :

أنا المقرور ياليلى   فهل لي واحة بكر

أنا الظمآن ياليلى   وأنت الماء والجمر

شهودى في الهوى شوق   وأنت وحبنا الطهر

وقرآن الهوى أبدا   حدائق في دمى خضر (2)

والجدير بالملاحظة أن كثيرا من أسباب قصور شعر الغمارى عن بلوغ الشأو ربما يعود الى هذه الناحية المتصلة بالرمز الصوفي بحيث أدى تكرار هذا الرمز في شعره دون تنويعه ، أو توسيع دائرته لتشمل ابعادا اخرى ، الى جعل قصائده تتراكم وتكرر القصيدة الواحدة ما قيل في قصائد غيرها ، كما أدى الى ضيق أفق الرؤية الفية التي اقتصرت على التجربة الصوفية وحدها والى اختناق المعجم اللغوى وكثرة دورانه في مساحة صغيرة من المعنى ، ومن نتائج ذلك أيضا انسحاب شبه كلي من حياة الناس المتحركة باستمرار في الواقع الذى لا يعبأ بالتصوف كثيرا .

---

1 ـ عن عاطف جودة نصر ـ شعر عمر بن الفارض ـ ص182 ـ 183 .

2 ـ مصطفى محمد الغمارى ـ اسرار الغربة ـ ص108 ـ 109 .

ولا ريب في أن حياة المسلمين الاولين التي يطمح الشاعر الغماري الى تمثيلها ايام مجدهم وعزتهم لم تكن في واقع الحال حياة عزلة وتصوف وانحسار او انطواء في كل جوانبها ، بل كانت حياة متفتحة مشرقة زاخرة بالمتناقضات الحادة ، هذه المتناقضات ربما كانت هي القانون المطرد في سنة الكون .

ولا يكاد يختلف شعر الشاعر الشاب عياش يحياوي في ديوانه" تأمل في وجه الثورة" عن شعر الغماري الا اختلافا جزئيا مما يمكن ان يعد نمارن تجربة عند الشاعرين وقد تبدو الرغبة في الانسحاب من الحياة عند يحياوي ممزوجة بالرغبة في المقاومة والثورة احيانا كما في قصيدته " أشواق في المنفى " التي يقول فيها :

غريب تلهث الايام من سفري وأشعاري
يموت الوهم مشنوقا على خلجات اصراري
أغوص وذرة الصحراء .. صحراء لا بحاري
وملحمة الهوى القدسي من ورد ومن نار
أجوب الشارع الموبوء .. يلهث عبأ اسراري
وتمطر في دمي الابعاد .. يخضر المدى العاري
يعانق ألف زنبقة تنوس بهدب مزماري (1)

ولكن الشاعر في قصيدته الاخرى " اذا مت يوما " يختار الانسحاب من الحياة العملية ويفضل عليها الاعتصام بصومعته راهبا أو متصوفا ، متعللا في الوقت نفسه بنار العشق الالهي التي تذيب كل شيء وتذيب حجر الصفا أيضا وتحيل الشاعر الى بخار في سمائها . ولا ضرر في ذلك مطلقا ما دام هذا الشاعر المتصوف يجد في هذا التحول حريته الكاملة بحيث يمكنه ذلك من ان يتخلص من قيود الطين والمادة فيصير في مقام أجل من " التبر والتربة " انه مقام الانوار المشعة . ونترك الشاعر يروي لنا تفاصيل هذا الحلم الصوفي في قوله :

اذا مت يوما ولم تجدوا — على جنبات الحصى جثتي ..
فلا تفجعوا .. انني عاشق — تبخرت في أفق صومعتي
وللعشق نار تذيب الصفا — اباحت دمي .. وسفت مهجتي
فصرت بخورا .. وصرت رؤى — تتوج ابعاد حريتي
واني لارخص هذي الدنى — وأعبد في المنتهى غربتي

---

1 ـ عياش يحياوي ـ تأمل في وجه الثورة ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر 1983 ص 30

واسنزن للنـور اجنحـــة أجل من التبر والتربـــة
ليت المقام على شـــاطئ أنا فيه ســيد صيرورتي (1)

وهكذا . . يبدو هذا الاتجاه الصوفي قويا بوصفه تجربة رمزية كلية ترتدى قناع الباطـن وتفيد معنى الاحتجاج في بلد كالجزائر لم يكد يسكت فيه دوى المدافع وصوت الرصـاص لطرد المستعمر ورفع الحيف الذى لحق بالانسان الجزائرى الاصيل في عرضه وماله وعقيدته وتراثه ولسانه ، فاذا هو يجابه حيفا أشد نكرا وأبلغ ضررا ذلك هو ألم ذوى القربى الذيـن تنكروا لتراث الاسلام والعروبة بالجزائر ، حتى صار حامل الحرف العربي بالجزائر " غـريب الوجه واليد واللسان " فوجد بعض شعرائنا في مواويل العشق الصوفي مايسلي غربتهم ، ومال آخرون الى شتم السياسة . ومما لا شك فيه ان للصحوة الاسلامية المعاصرة بعامة أثرا في احياء هذا التيار الديني عندنا ، كما ان تنامي المذهب الشيعي في ايران ، وصلته بالتصوف الاسلامي معروفة قديما ، قد ساعد على نمو هذا الاتجاه عندنا بالجزائر خاصة لاسباب ليس هنا محـل تفصيلها .

ولعل تجربة الشاعر التونسي محي الدين خريف في الرمز الصوفي أكثر رحابة وأدخل في المعاصرة من تجربة الشاعر الموريتاني والشاعر الجزائرى ، لان محي الدين خريف لا يكتفي بأن يطلب الرمز الصوفي رغبة منه في التواصل مع عناصر التراث كما فعل الشاعر الموريتاني ، ولا يتطالبه تعويضا عن فقد لعناصر الاصالة في الواقع كما يفعل الشاعر الجزائرى حسب ، وانما يطلبه لاجل ذلك ، ويطلبه ايضا تعبيرا عن احساسه بالشبع من المعاصرة الى حد ان يزهد في متاعها ، بل هو يكاد يتقزز من اذة المعاصرة من كثرة التخمة بها ، فيلجأ الى هذه الطريقة الرمزية التي تعد قناعا لافكاره ومشاعره ، يقول في احدى قصائده :

ساهر والنجــوم البعيـــدة
علقتني بمينيك ياقـــمرى
في الســـماء البعيـــدة
فبقيت كطـــير السنـــهول
قاتلتـــه الصيـــف
فانثال يجمع ما بددته الريـــاح
وكثير بكف الفقـــير القليـــل
ماعـــلى هـــذه الارض

---

1 ــ عياش شيحاوى ــ تأمل في وجه الثورة ــ ص 37 .

لو اطلعت زهرة في سواد الليل ..؟
ماعلى هذه الغيمة الشاردة ..؟
لو بكت في حقولي قليلا
وأنبتت العشب فوق جبالي . (1)

انه ، اذن ، نوع آخر من مبررات الرمز الصوفي انعكس في شعر محي الدين خريف ولا سيما في قصائد ديوانه الاخير " السجن داخل الكلمات " الذى يعني " السجن داخل الحقيقة " كما قال مقدم الديوان . الاان هذا السجن أهون كثيرا من سجن المتصوفين الاولين فهو سجن فيه الكثير من الشفافية والنوافذ ، فقد لايحتاج القارئ المتمكن من لغته الى معجم خاص بشرح مصطلحات الصوفية ليهتدى الى فك رموز شاعرنا ، لان رموزه لا تكف عن الاطلالة على عالم الواقع المعتاد ، وان كانت في مصدرها تؤول الى عالم التصوف ، وبين هذين العالمين تربى تجربة محي الدين خريف ، وتستمد رموزه وجودها وأنوارها منهما . كما نجده يحتفل في هذا الديوان على عادة الصوفية باشخاص المولهين والهائمين من شعراء العرب العذريين وغير العذريين أمثال عروة بن حزام الشاعر العذرى الاول الذى هام في حب عفراء ، " والوليد ابن طريف الشارى " من غلاة الخوارج الذين شروا بأنفسهم الجنة (2) ، وابراهيم بن أدهم أحد عشاق الصحراء الهائمين في سياحتها (3) ، وحجر أبي امرئ القيس الشاعر الذى نبذ أبناءه (4) ، وأبي يعقوب الشاهد ، المتصوف الذى اجهده صعود ادراج المقامات (5) وغيرهم ممن يتخذهم الشاعر قناعا يلبسه افكاره واذواقه ومواجده . فهو كما عبر في احد أبياته المقتبسة ، مثلهم ، لا يفارقه القلق الروحاني :

" فلا أنا محبوس لوعد فارتجى ولا أنا مردود بيأس فارحل

أو :

كتاركة بيضها بالعراء وكاسية بيض اخرى جناحا " (6) .

وقد تكون قصيدة " عروة بن حزام " تعبر عن اتجاهه الفني في الرمز الصوفي تعبيرا صادقا فهو يستهلها بذكر مواجده التي يجد خير عزاء عنها فيما عناه الشاعر العذرى عروة من المكابدة والمجاهدة في حب معشوقته " عفراء " في الزمان الاول فيقول :

جديد هواك
وقد تحجب الشمس ضوء القمر

---

1 ـ محي الدين خريف . السجن داخل الكلمات . دار المعارف للطباعة والنشر . تونس 1990 . ص23 .

(2، 3، 4، 5) محي الدين خريف . السجن داخل الكلمات . راجع على التوالي ص: 36، 38، 40، 48 .

(6) المصدر نفسه ، ص 25 ـ 26

وتبقى النجـــوم حيـارى
ويحزن ناى الدراويش وقت السحر
وتمضي السنون عـــــذارى
وأنت كأحزان عروة حين نأت
عـــنه عفـــراء
واشتعل الوجد في قلبه اغنيات
وعلـــق فـوق الفـؤاد قطـــاة
قـــريب بعـــيد
قـــديم جــديد
كثـــير وحــــيد . (1)

ويرى الجابرى في تقديمه الديوان ان مرد حزن الشاعر وتصوفه الى فقدانه ماكان يجده في قريته التي استوطنها جل سنوات الشباب والصبا من التآلف والوشيجة ، والى ضياعـــه أصدقاءه حين انتقاله من الريف الى المدينة ، وهو الانتقال الذى " لم يسبب له غير الاسى والحسرات" على حد تعبير الكاتب ، فعكف على تشييد ملكوت خاص بعد أن نشد الحقيقة فلم يظفر بها (2) . ولا ريب في ان هذا سبب جزئي او باعث اصلي ، ويبقى الاتجاه الى الرمــز الصوفي أعم من ان يفسره انتقال الشاعر من الريف الى المدينة ، وانما هو اتجاه كامن فى روح العصر الذى اهدر فردية الانسان وتسبب بأجهزته الضخمة في تقزيمه والحد من حريته والى النظم السياسية التي تطارد الشاعر والفنان وتخاف من كلماته .

ولعل الشخصية المسرحية بكل ابعادها المأساوية لم تغب في هذا الديوان ، وهـــو مايقوى اتجاهه الرمزى ، الا انها شخصية بلا ملامح محددة ، وبلا حركة ايضا ، فشاعرنا هو الممثل وهو المشاهد في الوقت نفسه ، وديكور مسرحياته هي عناصر الكون الرحيب ، لا سيما ماالتصل بمناظر الصحراء وأجوائها الفسيحة وقد يمزج ذلك بمعاني سياسية يجدّ في اخفائها كما في قوله :

أراني من فجـرى مازلت بعـــيد
صحرائي يغمرهـــا ملـح الصيف
والقيـــظ شـــديد

---

1 ـ محي الدين خريف . السجن داخل الكلمات . ص19 .
2 ـ محمد الصالح الجابرى ، مقدم . السجن داخل الكلمات . ص7،8 .

لم يرزم رعد كـنا نرقبه
فوق الحقل المتعطش للماء
طالت أحـزان الخنـساء (1)

أما الشاعر الاخر المنصف الوهابي فلعله اهم شاعر تونسي بعد خريف اتجه الى التعبير بالرمز الصوفي الكلي او من خلاله ، فقد وصف مواطنه رزوقة شعره في ديوانه " ألواح " بأنـه " محاولة لامتلاك صفاء الحضور في روح الكون والاشياء " (2) . مؤولا ذلك ان أهل " القيروان " موطن الشاعر يتميزون ــ حسب رأيه بروح من التقوى " بالحضور الديني (3) . ونحن نجد هذا الوصف يصدق في عدد من قصائد هذا الديوان الذى يعتمد لغة انتقائية على درجة عالية من التكثيف والرمز ، كما في قصيدته " ذنوب " ، وقصيدة " احتفالية " اللتين لا يكاد الدارس يميزهما عن قصائد اقطاب التصوف ذات الوجد العالي والوله الشديد في حضرة الحبيب المتجلي ،

هاأنت تبلغ باب الله مرتبـكا	الوجه منخطف والروح مشتعـل
هذا الهوى الصعب يامولاى شردني	ألا بسطت يدا تحنو وتنتشـل ؟
يقول هل أنت الارغبـة جمحـت	تضج كالريح انضاقت بـها السبل
اما عشـوت الى نار الحبيب فـلا	تنزل فقبلك قـد ضـل الالى نزلوا
واحفظ يديك اذا شارفت مملكـتي	هل يطرق الباب الا قلـبك الوجـل (4)

وقد تكون أمثال هذه المواجد هي التي شجعت مواطنه الشاعر رزوقة ان يقول عن قصائد الديوان : انها " صدى للماضي ومحاكاة له " ، وينفي " مخايل الحداثة عن بثه الشعرى " (5) وهو حكم فيه تعميم كثير فيما يبدو لنا .

والواقع ان الرمز في شعر المنصف الوهابي يعد كشفا صوفيا موغلا في التجربة الذوقية المخصوصة . والاشياء في عالم هذا الشاعر لا تكتفي بأن تتميز بانفرادها في وجودهـا الروحاني الخاص حسب ، بل هي علوية المنزع ، مثالية الطبع ، فتستمد شحنتها الشعورية العالية جدا من براءة الفطرة ومنطق الباطن ، فتوحي بأنها كائنات مقدسة في حد ذاتها

---

1 ــ محي الدين خريف ــ السجن داخل الكلمات ــ ص38 .
2ــ يوسف رزوقة ــ " ألواح " بحث صوفي في مدينة حديثة ــ مجلة الفكر ــ عدد 7 افريل 1983 ، ص 78
3 ــ المصدر نفسه ــ ص76 .
4 ــ المنصف الوهابي ــ ألواح ــ ص12 .
5 ــ يوسف رزوقة " ألواح . بحث صوفي . . " الفكر عدد 7 افريل 1983 ، ص79 .

لكونها تقوم بوظيفة التناسل وحفظ الحياة ، كما في قصيدة " النخلة " :

اختنا ايتها النخلة ،
ياسيدة الخضرة في الارض الموات
ماالذى تفعله الريح اذا التفت على الغابة ،
واستقلت على التربة حبلى
بغث ' الموسم المنذور للبعث الجميل ؟
طلعك المغسول في النوء
نفاس امرأة أوجعها الطلق
ونامت في سرير السعفات . (1)

فالحياة مقدسة ، وكل ماا تصل بحفظها يكون مقدسا ايضا ، ولهذا نرى ان نفي صفة " الحداثة " عن هذا الشعر لا يسنده التحليل ولا يؤيده منطق التجربة الفنية كما تأكد لنا .

ولعل الاشكال الحقيقي الذى نتوقع ان يحد من فاعلية الرمز الفني المركب الذى نبحث خصائصه هنا ، انما يكمن في هذه النماذج الشعرية الصوفية الهائمة بلا قيد فني في قصائد بعض شعراء المغرب الاقصى التي تشبه في شطحاتها تهويمات السوريالية في احلام يقظتهم وعبثهم بمنطق الوعي ونظام اللغة ، كما سبق ان عاينا ذلك باسهاب في الفصل الاول من هذا الباب ، ولا داعي لان نكررهنا بعض ماقلنا طلبا للكثافة والايجاز . فقد يكون من المشكوك فيه — حسب تقديرنا — ان تقوم تجربة شاعر مثل محمد الطوبي في تهويماته السوريالية مقام الرمز او القناع اذ يفترض في كل رمز من هذا النوع ان يحتوى على السطح والعمق في آن واحد ، وان يكون الكشف عن هذا العمق مما تتضمنه جزئيات السطح كمارأينا .

II

وقد تكون قصائد الشاعر أحمد المجاطي عن المدن المغربية والعربية اتجاها فنيا ورمزيا

---

1 — المنصف الوهابي — ألواح — ص 27 .

قائما بذاته ، بالنظر الى ذلك الطابع الفني المخصوص الذى احاط بتجربة الشاعر في هذه القصائد التي تعتمد الكثافة الزمانية والايجاز الشديد في تقهيد حركة التاريخ الاسلامي والعربي ، وعلى نوع خاص من جماليات المكان المتصلة بفن العمارة الاسلامية وألوانها الزاهية وانوارها الروحانية الضاحكة المبهجة الى حد الوله . وربما كان لغز الالغاز في هذا الرمز الحضارى الشامل ا تائمافي هذه القصائد على الموازنة بين براءة هذه المدن في احتضانها القيم الروحية السامية على عهد الحضارة الاسلامية بالتعايش السلمي فيها من ناحية وبين كونها تنام اليوم في احضان المارد الغازى الاروبي الذى يحجبه الاستهتار بمظهرها في احتقار تام لمخبرها من ناحية اخرى . ومن هنا يأتي العطش الدائم الى الموت في رمزية هذه القصائد ممتزجا بالاحساس أو الرغبة في الانتقام ، ليس من الاخر الغازى الاجنبي صاحب الملامح الصلدة القاسية ، ولكن من الذات المالكة لهذا الارث العظيم ولم تعرف كيف تحافظ عليه عزيزا على مر الزمن ، الموت هنا ، يحمل معنى القربان والطهارة ، أو التوبة النصوح ، وقد يصير دلالة على معنى الولادة الجديدة لكن بوعي جديد أيضا .

في قصيدة " القدس" وهي اولى هذه القصائد في الديوان ، تخيم ملامح المكان ، وتبدو المدينة المقدسة نفسها خالية الا من أعمدة وقبور ، تسف الرياح خلالها مخلفة ظمأ من نوع خاص ، ظمأ الى الردى :

فتظمأ الاحقاب
ويظمأ كل ماعتقت
من سحب ومن أكواب
ظامئنا
والردى فيك
فأين نموت ياعمة .(1)

" والقدس" رمز المدن العربية الاخرى بما لها من قداسة الاديان ونور الايمان ، ولهذا دعاها الشاعر" بالعمة" تحقيقا لهذه العلاقة في الرمز . ثم تنتقل الحركة المسرحية التصويرية في الابيات بعد ذلك لترسم خط الرعب والمأساة الممثلة في "خناجر الثعبان" التي تحز و" لسعة العقرب" التي تشمخ ، وفي " شقوق التيه" . والتناظر هنا ، او المفارقة قائمة على اساس تفخيم الغازى الدخيل وتقزيم صاحب الحق الاصيل ، فالشاعر يعبر عن معاني الموت والاندثار الكامنة في " القدس" الرمز من خلال " حس الضديد " ، تاركا الانطباع بأن هذا

---

1 ـ أحمد المجاطي ـ الفروسية ـ ص55

الموت البطيء يلاحق كل المدن العربية الاخرى على اتساع رقعتها وبعد المسافات مابينها :

وأكــبر من سمــائي
من صفاء الحقــد في عينيّ
أكــــبر
وجهك الاجــد ب
أيا بابا الى اللـــه
ارتمــــى
من أيـــن آتيـــك
وأنت الموت ، أنت المـــوت
أنت المبتـــغى
الاصعــــب . (1)

وفي مثل هذه التجربة الرمزية المأساوية يكون استلهام الوان التراث ومافيه من انمـــاط عليا عونا للشاعر على تلمس معالم الرمز وايحاءاته البعيدة التي لا تقوى العبارة على حصرها . ويتوالى التفكير في الاشياء بلغة أضدادها بوصف ذلك احدى الطرق الموصلة الى ادراك المعنى في الرمز : (غمست مجراتي ببطن الحوت ــ أية عشوة نبتت بقلبي ــ واى رجاء تفسخ في نقاء الموت ــ أشعل ظلمة التابوت في عيني . . .) . فالرمز هنا يتجاوز اطار التعبير عن الذات المفردة الى ان يصير تجربة جماعية " باستطاعتها ان توحي لنا بأفكار بعيدة عــــن التجربة المادية " (2) . وتصير " وهران " ، في هذا السياق ، بما لها من جمال لفظـــي ورصيد نضالي وحضاري نموذجا آخر للقدس توحدها بالمدن العربية الاخرى كلها :

فجئت اليـــك مدفونــا
أنـــوء بضحـــكة القرصان
وبــؤس الفجــر
في وهــــران . (3)

وفي قصيدته الاخرى "كتابة على شاطئ طانجة" نجد هذا الرمز الفني المركب الذى يعتمد لغة الاضداد والتناظر قائما على نوع مخصوص من " ديكور " المكان ، أو جماليـــات

1 ــ أحمد المجاطي ــ الفروسية ــ ص 56 .
2 ــ راجع: سي . بي . كوكس ــ ديلان توماس ــ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ص 81 .
3 ــ أحمد المجاطي ــ الفروسية ــ ص 57 ، 56 .

الموقع ، فبالاضافة الى جملة المتوازيات في جبل الريف رمز الثورة ، وقيصر رمز الاستعمار والشرق والغرب ، والكأس ووطن الله العطشان التي تقود مجتمعة الى رمزية بعيدة في مطلع القصيدة ، بالاضافة الى ذلك ، هناك هذا الحضور المسرحي ، ان صح التعبير لمظاهر الفولوكلور الحي ذي الجذور الشعبية العريقة كما في قوله :

هل شربت الشاى
في أسواقها السفلى
خمست العام
في اللحظة
واللاحظة
في السبعين عام
ام شققت النهر في أحشائها
قلت :
هي اليرموك
والزلاقة الحسناء
من اسمائها
قلت :
هي الحرف
على شاهدة القبر
يغني
وعلى سارية القصر
يموت
وعرفت الله في محبرة الرعب
وقاموس السكوت . (1)

والارماز الى المكان بمصطلحات الجهة والضد من الاموز المتغلغلة بجذورها في حضارتنا بالمغرب العربي ، فنحن نطلق بكثرة أسماء : (الغرفة العليا والغرفة السفلى ، والدار العليا والدار السفلى ، والقرية العليا والقرية السفلى ، والحقل الاعلى والحقل الاسفل والبيدر الاعلى والبيدر الاسفل . . .) للدلالة على الجهة والمكان حتى صارت تلك الدلالات متغلغلة في وجودنا الروحي وتصطبغ بصبغة فولكلورية . وشرب الشاى في الاسواق السفلى

1 ـ أحمد المجاطي ـ الفروسية ـ ص67 ، 68 .

يعني ضمنيا النفور من حضارة الغازي التي تحتل مواقعها الاماكن العليا من مدبنـــــا وتلتهم الزمان والانسان او تنهبهما نهبا ،كما تعني تأكيد الرغبة في الالتحاق بحضارتنا الاصيلة في الجزء العريق من مدننا حيث يجد الانسان الوقت الكافي للاستجمام وشـرب الشاي والتأمل الروحي البعيد ،أو استرجاع الذكريات بتأمل اسواقها ومعروضاتـــها المتنوعة في عفوية تبلغ حد الفوضى أحيانا ،وماتتصف به هذه الاحياء الشعبية من أريحية وخفة الروح حتى ان العام هنا يمر كأنه لحظة ،واللحظة هناك بسبعين عاما ،فحضارتنا لا تعبأ كثيرا بالتقويم التاريخي ،لانها حضارة الروح ،والزمان لديها مبذول بسخاء .وللرقم (سبعين) ظلال متميزة من الايحاء مستمدة من الفولكلور الشعبي ومن تراث الاسلام أيضا وتأتي رموز "اليرموك" و"الزلاقة" التي تشير الى عزة الاسلام مشرقا ومغربا ،و"الحرف" الذى يعني القرآن الكريم ،وشاهدة القبر" ،و "الله" ،دليلاآخرعلى هذا التوهج الروحي ، وقوة التواشج التاريخي في هذه الحضارة العريقة التي تشمخ برموزها زاهية في أعاليـها وهي تنتظم الكل الانسان والزمان والله ،وهذا مالا يستطيع ان يتفهمه الغزاة أبـدا .
يقول المجاطي بعد الابيات السابقة مباشرة :

تخـرج الاكـفان من أجداثـها
يومـــــا
وتبـــقى هامـــنا العتـمة
والســائـحة الحمــــقاء
مســـاء
ربما عاج بنا الفجرعلى دارة من نهوى
قلـــيلا
"فخططنا في نقا الرمل ولم تحفـــظ
ويبقى الحرف مصلوبا على سارية القصر
كأن اللـه لم يصـدع به
سيـفا
وشمسا
ورجـــاء .(1)

و"القصر" من رموز الاضداد أيضا في شعر المجاطي ،ويرتبط ذكره بشعر المديح الكاذب

---

1 ـ أحمد المجاطي : الفروسية ـ ص 69، 70 .

منذ معاوية الى سلاطين الاستبداد على مدى التاريخ الاسلامي ،فالحرف الذى هو معجزة الانسان الاول ، وحقيقته الابدية الخالدة صار ممتهنا لغرض اعتمال الوقوف على الاطلال: (فخططنا في نقا الرمل) ،أو " مصلوبا على سارية القصر" ،ويعجب الشاعر لهذا الوضع المنقلب (كأن الله لم يصدع به سيفا ،وشمسا ،ورجاء) . يقول محي الدين صبحي :
" ان الناقد يحتاج دائما الى معرفة كيفية تغلغل الافكار في نسيج العمل الفني ،بحيث تغدو مكونه ،أى انها تكف عن ان تكون افكارا بالمعنى المألوف للمفهومات ،وتصبح رموزا ونوعا من الخرافة" (1) . وهو يعني بالخرافة شكل الاداء القصصي الرمزى لا الحقيقة المتخيلة لان شعر المجاطي قريب جدا من مطابقة الواقع رغم تغلغله في الرمزية . ومن زار المغرب الاقصى ،وجال في مدنها يدرك حقيقة هذا التجاور النافر في شكل المدينة،أعني "طانجة" شأنها في ذلك شأن أغلب المدن العربية الاسلامية في جمعها بين الجزء الحديث من المدينة القائم على الطراز الاروبي ذى الشوارع الواسعة والمباني الفخمة المتباعدة ،وبين الجزء العربي الاسلامي العريق ذى الاسواق الشعبية المكتظة ،والدور المتلاصقة والازقة الضيقة او المسقوفة احيانا . وواقع الحال هنا شاهد أيضا على ان المدينة الحديثة تغزو بمبانيها العالية المدينة الاثرية القديمة ،بل تكاد تبتلعها . وماذلك الا اثر من هذا الغزو الحضارى الشامل . وقد كانت بليغة ،في تقديرى ،تلك الصورة الرامزة التي جعل الشاعر "الكأس" فيها ،وهي عنوان الاستهتار والتهتك ،تغزو قصور هذه المدينةومقاهيها فتغزو ذاكرة الفرد المسلم ايضا وتكاد تطمس في وعيه حقيقة "الاسلام والله والتوحيد يقول المجاطي في هذا السياق :

آه ،أمسى جبل الريف سراديب
وعاد الصمت منبر
لا تقل للكأس هذا وطن
الله
ففي طانجة
يبقى الله في محرابه الخلفي
عطشان
ويتأسد قيصر .(2)

---

1 ــ محي الدين صبحي " أزمة الواقعية في واقع الادب العربي " مجلة " الفكر" عدد 5 فيفرى 1978 ،ص76 ومابعدها .
2 ــ أحمد المجاطي ــ الفروسية ــ ص70 .

لقد أمسى الامل في الثورة ــ اذن ــ حسرة ، بل غصة في الحلق بعدما صودرت ثـــورة الريف الوطنية العظيمة ، وتعاون المجرمون في الغرب على قمعها كما صار من غير المجدي ان يقول المواطن المغربي : طانجة بلد الاسلام ووطن الله والتوحيد بعدما أصبح الاحتكام الى منطق القوة والقهر هو الحجة . لقد توارى اسم الجلالة رمز الحق والعدل والمحبـــة وتوارى معه محرابه الذى يعني التسامح والطهر والتسامي الروحي ، وحل مكان ذلك التسلط الشهواني وقيم المادة والاستبداد .

أما " سبتة " المدينة المأسورة ، فان وجهها الحضارى الاسلامي الاصيل يبدو من خلال الرموز ممعنا في التقهقر والهروب الى قرارة الذكرى تاركا على سطور القصيدة إسفا ومـــرارة والشاعر المجاطي حين يأتيها عبر هذه الرموز يكون كمن دخل مدن الاساطير القديمة حيث ينمحي " يكور " المكان ، وتغيم ملامح الزمن اوتتجعد وتتكثف حتى تصير صلدة ، يصعب اختراقها على خلاف مارأينا في قصيدته " طانجة " ، ويصير الحنين الى " سبتة " آنة طويلة في مقطع أغنية حزينة :

أنـــا النهـــر
أمتهن الوصـــل بين الحـــنين
وبين الربـــابـــة
وبين لهاث الغصـــون وسمع السحابـــة
أنا النـــهر أســـرج همـــس الثوانـــي
وأركب نســـخ الاغـــانـي
وأترك للريح والضيف صيفي
ومجـــدول سيفي
وآتي على صـــهوة الغيـــم
آتي عـــلى صهوة الغيم
آتي على كل نقـــع يثـــار
وآتيـــك . (1)

و " سبتة " بذلك هي " السهاد " و " الحزن " ، وقد لبست ثوب الحداد خلف " رماد الزمان " كمدا على غياب " صولة طارق " و " رماد الزوارق " فصارت لا ترى الا في " قرارة الكأس " ، او من

---

1 ــ أحمد المجاطي ــ الفروسية ــ ص73 .

خلال "قهقهات السكارى" ، شأنها في ذلك شأن "غرناطة" العاشقة الغجرية ، الدخول اليها لا يكون الا خفية وتسترا ، والسبب في ذلك مايقرره الشاعر :

آه ، قاتلتي أنت
حين أجوس شوارعك الخلف
حانا ومبغى
وحين اراك عطورا مهربة
وخمورا
وتبغا
وحين اراك على مدخل الثغر
عاشقة غجرية
مضرجة تحت أحذية الهتك
لا حول للفتكة البكر فيك
ولا حول للنخوة العربية . (1)

وكما ادان شاعرنا قمع ثورة الريف وتحسر لها من قبل ، فهو يدين هنا هذا التشويه الذى مارسه اولئك الغزاة على جزء أصيل من بلده المغرب بتغيير معالمه الاسلامية بأخرى مناقضة لها أجنبية عن تراثنا وحضارتنا . ولا يخفي مافي هذا السياق من رمز سياسي بالاساس وتبقى مدينته في انتظار (الفتكة البكر) ، او(صولة طارق) .

ولا تكاد تختلف قصيدته عن "الدار البيضاء" من حيث تقنيات الرمز فيها عن تلك المتبعة في سابقاتها الآفي تصوير الشخوص ، ورسم الوانهم ، ورصد حركاتهم ، ونقل انطباعاتهم الموغلة في المأساوية وبذلك تكتمل ألوان لوحاته في القصائد السابقة بما يعمق الاحساس بغربة الانسان العربي في وطنه وانتمائه وهوانه على اعدائه ، بل على نفسه ايضا :

حين اذكر احباب قلبي
انثر اسماءهم
واحدا
واحدا ،
حين اذكر احباب قلبي

---

1 ــ أحمد المجاطي ــ الفروسية ــ ص 75 .

هـل أنت سائحـة
يستبي الرمـل احلامك الباريسية
هاأنا ذا أمسك الريـح
انسج من صدا القيد رايـة
ومـن صدا القـيد
مقـبرة للحـروف
ومحبرة للسـيوف
وقـيثارة للشجـن
وأنت على شرعة الصـمت،
ممـدودة
بين قيدى وبيـني
وبين حدود الوطن .(1)

هذا القيد ،او مايرمز به الشاعر الى صعوبة الانطلاق، ربما كان اللون السائد في لوحات هذه القصائد الطافحة بعشق الشاعر لمعاني النخوة والعزة والمنعة التي كانت تمثلهـا هذه المدن أيام ازدهارها الحضارى ،الا انها صارت اليوم تقيم "على الذل والهوان" كما ذكر محي الدين صبحي (2) مستسلمة لسطوة الغازى وحضارته في اسوء جوانبها انحطاطا أعني "الخمرة والشهوة النابعة" . وقد جاء نموذج الرمز في "السائحة" بما تحمله مـن أحلام" باريسية" أو أوروبية متخمة بثراء المستعمرات ليضاعف من هول المفارقة بينه وبـين نموذج الانسان المغربي أو الافريقي المعدم الذى لايكاد يجد في وطنه المسلوب غـير "قبض الريح" ،ولكنه مع ذلك فهو يتباهى بقيده وبحرفه المقموع أيضا في صمت تام مـن الذين يزعمون حمل مشعل الحضارة وحرية الرأى والدفاع عن حقوق الانسان وصون كرامته فشاعرنا يعتمد كثيرا التعبير عن الشيء بلغة الضد والمناقض ليضاعف الاغراء . وهو يتوجـه في المقطع الشعرى اللاحق الى مخاطبة ذوى الضمائر الحية من أبناء هذه الحضارة الاسلامية كالثائر الخطابي وغيره بوصفهم رموز الوعي المنطلق لعل معجزة تتحقق في النهوض بالامة والعودة بها الى الابصار كنمنا حدثت للنبي يعقوب حين مسح على بصره بقميص ابنه يوسف فارتد اليه بصره جديدا . ان الشاعر يروم حضورا واعيا لرموز التراث كلها وفاعلا في الاحياء لأن الكل متواشج كذلك :

---

1 ـ احمد المجاطي ـ الفروسية ـ ص81، 82 .

2 ـ محي الدين صبحي "حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر احمد المجاطي ملحق ـ الفروسي ـ ص147 .

فيا أخت غرناطة الجـــوع
شـقي قميـصي
امسحيه على جبل الريـف
واستخلصي من بقايـــاى
شـــيئا
ســـــوى الخـــــمر
والشبـهـوة النابحـــــة . (1)

ولعل قصيدته " وراء اسوار دمشق " ، هي الواسطة بين قصائده عن المدن المغربية وبين قصيدتيه الاخريين : " مشاهد من سقوط الحكمة في دار لقمان " ، و" الغمارة " ، اللتين تعدان قمة هذا السقوط في نموذج المدن العربية بعامة ، ولذلك فان " دمشق " القصيدة تمثل البداية والنهاية معا ، فهي رمز كلي ينتظم في مشاهد بل في لوحات من الصمود والهبوط ومن العزة والمهانة ومن الحياة والموت ، الى آخر هذه الاضداد التي تندرج في " صراع الوعي المستقبل " كما عبر محي الدين صبحي ، ويرى الكاتب نفسه ان الشاعر المجاطي " حين يستحضر الرموز الجماعية يكف في العادة عن ان يظل فردا يعبر عن نفسه ، بل يصبح لسان الجماعة صاحبة الرموز " (2) . فحياة المهانة ، والاستسلام ، واللامبالاة التي صارت تطبع سلوك الانسان العربي جعلته ينتقل من الشيء الى ضده ، دون ان يشعر بتغير الحال ، كما صار يحيا حياة تهافت وتناقض ، حياة المنفى خارج التاريخ والزمن

ويبحر بؤ دمشـــق
وملهـــى الولـــيد
وقصر هشـــــام
وتبحر حتى قبور الشام
وأنت على اللـيل ملقى
يغيم بامطارك السيف والعرف
حتى تعـــود الجـــروح دواة
وتغـد و الــدواة
زجاجـــة خمـــر

---

1 ــ أحمد المجاطي ــ الفروسية ــ ص 86 .

2 ــ محي الدين صبحي " حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر احمد المجاطي ملحق الفروسية ــ ص 138 .

ويخـــن مـــن كـــل شـــيء
سـوواه
فسيان ان يثمر الحقل بابا
وان يثمرالحقل خنجـرغـدر
ومنـــفاك منـفى سحــيــق
ولكـنه ملكـــوت
وانـــك حـــي
وأنت تمـــوت .(1)

وفي مثل هذه الحال المأساوية يتأزم الحدث حتى يبلغ ذروة الصراع تاركا الخـيال يعيد صور بعض الرموز الوطنية فتطفو على سطح الوعي لتوحي بأن ملحمة الكرامة والحريـة والخلاص يمكن ان ينسج أحداثها من جديد أمثال اولئك الابطال الاسطوريين .
والشاعر هنا يوظف لغة الطقس والاسطورة في عموم لهجتها واطلاقها :

وقـيل عـلا النقـع والطعـن
حـتى كبا بعـرابي الجـواد
وقيل تفشخ في سنرديب الجراد
وجـف بها الزرع
والضـرع
والخمرة البابليـة
ولـم يبـق الاك
للخيـل والليـل
والكلمـة المستحيلة .(2)

ان من مهام الرمز الفني المركب ان يفتح نوافذ الادراك الانساني على كل الاحتـمالات فيجعلنا نفكر في الشيء الواحد من عدة نواح ، وندركه في عدة أوضاع " وبهذا يحقق فعـلا قويا في افكارنا وعواطفنا " (3) .

---

1 ـ احمد المجاطي ـ الفروسية ـ ص90 ، 91 .
2 ـ المصدر نفسه ، ص91 .
3 ـ سي . بي .كوكس ـ ديلان توماس ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ـ ص81 .

هذا التوتر الحاد في الرمز يبلغ ذروته عند رسم ملامح "لقمان" الرمز الذى لم يقف السياق عند حد تجريده من أنوار الحكمة وجلال الوقار حسب ، بل تعدى ذلك الى ان صوره الشاعر شخصا متهافتا فقد كل شئ ، بل فقد عافيته أيضا حين شاهد بنفسه "سقوط دار الحكمة" . وللاوصاف المشخصة في هذه اللوحة المأساوية أبعاد رمزية ، هي غاية في الايماء والتلميح :

رأيته من طرف الزقـــاق
يقرأ في جــــريـــدة
يصلح من ياقته الجديـدة
سعلته دامــية
ولفظه رفـــات
سألته عن زمن الحكـــمة
حــتى رنّــن النــحاس
جفونـــه
سألته عن زمن الافـــلاس
رأيته يسقط بين القـــدر
والتنـــور
لم تمت النســور
لكن لقمان الحكيم
مـــات .(1)

شخصية "لقمان الرمز" تعني فيما تعنيه هذا المواطن المغربي والعربي الذى أرقـــه التفكير في هم أمته ، ولم يكن هو المتسبب فيما آلت اليه من المهانة والبؤس حتى أنحلـــه المرض من سوء الغذاء الذى يصرفه الحكام لاعداء الشعب بالمجان ، انهم "النسور" الـــتي لم تشبع أبدا من لحم فراخ الشعب ، فالصورة هنا في غاية الارماز لانها تنطوى على عـــلة الوجود أعني الغذاء والحرية ، أو المقدسات الثلاث الصحة والغذاء والحرية . ويعـــد توظيف الشخصية المسرحية والتعبير الفني من خلالها الاسلوب الاكثر تطورا في الرمزيـــة وكذلك الحوار الذى ينمي هذه الشخصية ويكون أداة طيعة لتنوع المناظر والمواقف وتنويـــر الافكار بادخال اصوات متعددة الى لهجة القصيدة ، فتكتسب بذلك نوعا من الحياد والاقناع

---

1 ــ أحمد المجاطي ــ الفروسية ــ ص 95 .

وان يبد هذا جزئيا في شعر المجاطي. بعد هذه القصيدة ، تجيء قصيدة " الخمارة" التي يرى محي الدين صبحي أنها ترمز الى المدن العربية جميعها ، بل هو يذهب الى " أن الوطن العربي كله خمارة تحجب الوعي عن ساكنيها أو كأس تلهيهم بالورود التي تنثرها" (1) والواقع ان الشاعر المجاطي يكاد يصرّح من خلال رموز القصيدة بهذا الايحاء العام ، ضاغطا اكثر على طابع البداوة في رمز " العمائم " ، لان البداوة لا تؤمن بغير القوة والسطوة واكتساب البطانة وارضاء الشهوة ، وقد تكون " العمائم " هنا ، من أجل ذلك ، رمزا الى الرؤساء والملوك او الحكام بعامة كما في قوله :

وامتد بيني وبين الزجاجة
صوت المؤذن :
ان العمائم تنبت كالفطر
مثل النجوم على كتف الجنرالات
والسجون التي تملأ الرحب
بين الرباط وصنعاء
مثل الجسور التي نسفت
خط بارليف
أين الطريق الى جبل الشيخ ؟ (2)

ان شارات القوم التي تعلن الزعامة ، ورتبهم التي توزع بالمجان لاحصر لها في هذا الوطن العربي ، قد تقاس بعدد النجوم في السماء ، ولكن احدا من هؤلاء لم يجرؤ على ان يواجه الحقيقة في بلده ومجتمعه بشجاعة ، حقيقة القمع وحقيقة الاستعمار ، فمازالت السجون في كل مكان على امتداد هذا الوطن الكبير ، ومازال العدو الاسرائيلي يحتل أرضه عربية. وفي مثل ذاك المنطق البدوي الارعن يصير وزن كل شيء بمقدار مايتخم البطن ويخدر الاحساس ، ولو أدى ذلك الى ضياع مدن بأكملها . ويأتي اسم مدينة " سبتة" في المقطع الآتي رمزا لهذه المدن التي لم يعلن صراحة عن رهنها ، ويستعين الشاعر هنا بتقنية الحوار المسرحي الذي يفيد تجاهل الحقيقة في الظاهر ، ولكنه يبرزها في صياغة فنية رمزية تتصف بالحياد الذي يتوفر على عناصر الاقناع أكثر من البوح المباشر فيقول :

---

1 ـ محي الدين صبحي " حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر احمد المجاطي " ملحق الفروسية ـ ص155 .

2 ـ أحمد المجاطي ـ الفروسية ـ ص100 .

تتناثر أجنـــحة اللحـــن
تأخذ شكل الوجـــوه التي تتوهج
حـــول الموائــد :
ـ هل تأكلين قليلا من اللـــوز
ـ عينـــاك ثرثرتـــات .
ـ عرفتك قبل اجتياز الجمـــارك . .
" سبتـــة " (1)

وفي مثل هذه الحال من اهدار الكرامة والاحتكام الي قانون " الشهوة " لايبعـــد ان تكون الكأس هي الوطن البديل ، او الوطن " الزنزانة " :

تخلـع الكـأس اسماءها
تتواتر فيـــها النعوت
تتنكر في ثوب زنزانـــة
تنثر الورد من شرفات الموت (2)

ان حس الصديد لايفارق محتوى الرمز عند شاعرنا ، وهو مايفيد عمق الاحســـاس بمتناقضات الحياة العربية المتواترة ، وتكثيف الرؤية حول مركز الداء فيها . يقول محـــي الدين صبحي في تعليقه على قصائد هذه المجموعة : انها " تقوم على توتر شديد بين الذل الذى تحياه المدن العربية ، وبين عشق الشاعر لها . العشق يمنح القصائـــد دفقة عاطفية غامرة ، أما المشاهد المعروضة بشكل تقريرى فتمنح اجواء القصيدة صلابـــة (. . .) مما يجعل المكان العربي يحدد الزمان العربي الردئ (. . .) فضلا عـــن أن لكل قصيدة شخصية ، وفي كل منها بانوراما عن الحياة العربية . . مما يرخص لـــلي بالشهادة أن قصائد المدن في مجموعة السقوط من أفضل مافي بابها في الشعر العربي الحديث . " (3)

---

1 ـ أحمد المجاطي ـ الفروسية ـ ص 101 .
2 ـ المصدر نفسه ـ ص 102 .
3 ـ محي الدين صبحي " حداثة التراث وتراث الحداثة " ملحق الفروسية ـ ص 147 .

III

ولا نترك بيئة الشاعر في المغرب الاقصى دون الاشارة الى اتجاه آخر في هذا الرمز الفني المركب ، واعني به الشخصية القصصية والشخصية المسرحية أو القناع الذى وجدنا الشاعر المجاطي يلجأ اليه في سياق القصيدة الا ان هذا الرمز الكلي هو في بعض قصائد الشاعر محمد بنيس ، وفي بعض شعر مفدى احمد ومحمد المومني وهناوى احمد الشياظمي وغيرهم من الشعراء الذين جاؤوا بعد هؤلاء أوضح واكثر تميزا .

وتقوم قصيدة "القناع" على تعدد الاصوات اساسا ، وعلى نوع من أنشاء الشخصية المسرحية التي تؤدى وظيفة الرمز والحوار أيضا ، وتسمح بوجود مستوى من الموضوعية والحياد خارج نطاق الشعر الغنائي الذى يعتمد على البوح المباشر والرمز البسيط ، وذكر جلال الخياط أن هناك علاقة بين ظهور الممثل الثاني على خشبة المسرح ، وهو مايعد كما قال ـ " انقلابا جذريا في تاريخ الدراما " ، وبين ظهور ماسماه هذا الناقد " قصيدة الاصوات المتعددة " بوصف ذلك تطورا نوعيا مهما ، بل يعد انقلابا في الشعر الغنائي ، لان " الوصول الى الدراما عبر الشعر الغنائي لايتم فجأة ، وان الامة التي اعتادت الشعر الغنائي لابد لها من طريق طويل للتحول الى الدراما بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث ، وتطويق الانبساط الزمني فيها بالصراع ، والتخلي عن المطلق الي المقيد ، واختفاء الذات وراء الموضوع ." (1) . هذا التدرج في نمو الرمز من خلال الحدث الشعرى ربما نجد صورة أولية عنه في قصيدتي الشاعر محمد بنيس "آخر مذكرات المعتمد بن عباد" و" من صور المدينة" . (2) وهما من اجل ذلك تتصفان ببعض الطول وتتنفسان في مناخ مسرحي حكائي ان صح التعبير .

وتعد القصيدة الاولى تجربة رمزية كلية بالنظر الى الحدث التاريخي الذى بنيت عليه وهو يتمثل في سيرة الامير الشاعر الاندلسي المعتمد بن عباد في سجنه بآغمات المغرب بعد ما أضاع ملك أجداده بالاندلس . ويقوم الرمز في القصيدة على موازاة غير منتظمة بين واقع السجن الذى صار اليه الامير الاشبيلي الشاعر وبين واقع المواطن المغربي الشاعر او المواطن العربي بعامة وهو يشاهد الهيمنة الاجنبية على مدنه بالمشرق والمغرب ، وقد

---

1 ـ جلال الخياط ـ الاصول الدرامية في الشعر العربي ـ ص32 .

2 ـ محمد بنيس ـ ديوان "ماقبل الكلام" ص36 .

تبدو مقدمة القصيدة ، من أجل ذلك ، تسجيلا للحوار النفسي اللاوعي من ازمتها الخاص في مواجهة مصير مأساوي لا محيد عنه :

أسير ، يداي من الالم
حديد القيد ينزف منهما عنقود حلم ضاع
في العـــدم
أسير، أدير وجهي .أبصر الاســوار تسألني :
" أيخدع مثلك الاطفال ، يتركنـــي
بلا شمس، بلا بحر ، بلا رمل ، بلا لعب "
على ســاق من القصب .(1)

واحيانا تظهر الموازة أيضا من خلال الرمز الكلي لتشير الى ان هذا التقابل يضم ماضي المدن العربية وحاضرها في اطار واحد من الرمز يقترب من صور الاحلام والاساطير ، ويصطنع لهجة الحكاية والقصة حتى يوحي بكثافة الزمن ، وبعد مابينه وبين الانسان العربي في سالف عهده ، كما في قوله :

فآه ، كم رأيت ومارأيت
أرضـــا أتيت
سجنا اليها ، مغرب الشمس التي فاحت
بعطـــر
نغم الربيع ، على دنى بيتي البعــــيد
عني ، فكان النور يجرى
بين الغصون مياه زهر
ماطانجة المضواع؟ مافاس العذارى؟ ماسيناء؟
مراكش الحمرا ؟ صحراء إباب .

فالتحسر البادى في البيت الاول يدمج الواقع في الحلم ، ويجعل الخطاب بعد ذلك يصدر عن قرارة الذكرى ومرارة التجربة التي مر بها المعتمد بن عباد . ولو وقف بنيس عند هذا الحد (مياه زهر) لكانت ابياته مفهومة ومستساغة لكن حرصه على ان يدمج موقفـــه المعاصر في موقف الشاعر القديم جعله في البيتين الاخيرين الى ذكر المدن المغربيـــة يستذكر

---

1 ـ محمد بنيس ـ ماقبل الكلام ـ ص 36 .

وسيناء في سياق جاف مقطوع الصلة بالابيات قبلها فغامت الرؤية ، واضطربت العبارة نتيجة الانفعال والرغبة في انفعال لم يسمح به الخاطر ، فانحصر افق التجربة في توهم رؤيا كارثية مفتعلة ، او معالجة من الخارج ان صح التعبير .

ولعل قصيدته الاخرى " من صور المدينة " كانت أكثر توفيقا وأدخل في هذا الرمز المركب فهي تنتظم في لوحات عدة تقيد اللوحة الواحدة منها حدث يوم من أيام الرحلة (الرمز) التي استمرت اياما . وتجرى حوادث اليوم الاول في قطار السفر ، والزمان ليل . فالحدث هاهنا كما هو في المسرحية يتعين تقييده بالزمان والمكان بالاضافة الى ملامح اخرى هي " الديكور" المسرحي الذى يساعد على تغلغل الحدث في الرمزية برسم هيأة الاشياء في فراغ لـه طبيعة الامتداد والتجذر :

الساعة تولد في صدر الليل
دقات الساعة ترمي في حوض الليل
نفسا ينحل فراغا ، حين يلامس صخب القطار
يذوب وراء زجاج النافذة ،
يتفسخ ، يخبو شقوق ا جدار
الصخب الآتي من خلفي قدامي .
مازالت عيناي
فوق رسوم الاشياء الصور الاسماء الجامدة
قطعا ياقوتية تركد ـ كالماء ـ
قطعا خرساء :
ضوء يجرى بين اشباح تأكلها الظلمة . (1)

والظاهر ان الغاية من هذا الرصد المكاني والزماني هو تأكيد الصفة الواقعية عـلى الحدث الرمزى ، او تقريب المسافة بين الرمز الكلي المتمثل في المشهد المسرحي الدرامي الذى يجرى ليلا وبين مايمكن ان ينطوى عليه هذا الرمز من رموز جزئية تومئ الى الحياة الواقعية العادية في اللوحة ، اذ تجد في الابيات تركيزا مخصوصا على رسم ملامح المكـان وهيأة الاشياء مثل الساعة في الليل ، ودقات الساعة ايضا ، والقطار ، وزجاج النافذة ، وشقوق جدار ، والماء ، وضوء يجرى ، واشباح تأكلها الظلمة ، بل اكثر من ذلك ، نجد تركيزا عـلى الحركة والجهة أيضا مثل وراء ، خلفي ، قدامي . وهو مايجعل المشهد يتصف بتوتر وترقـب او تأهب توقعا لحدوث شئ فظيع ولكنه مجهول الهوية .

---

1 ـ محمد بنيس ـ ماقبل الكلام ـ ص78 .

فالرمز هنا لم يعد رمزا محوريا يشع من موقع ثابت ، بل صار رموزا متحركة ، أو شبكة من الاضواء المعقدة تشع كلها من مواقع متعددة ، وتنير قطاعا عريضا في الحياة .
وهنا تتدخل الشخصية المسرحية ومالها من خاصية الحوار لتوحي بمزيد من الايهام بالواقع أيضا :

الراكب بعدى يصحو ، أسأله :
ــ من فضلك ياسيدى
من أين القطار أتى ؟
ــيوم لا يوم
ــ ويسير الى أين الان ؟
ــ أرض من ولدتهم أم الزمان
ــ أرض الاجداد ؟
ــ أرض الاجداد .
ــ القطار طويل
أطول من عمر الزمان .(1)

وأحيانا يبدو هذا الحوار الرمزى قائما بين الذات المفردة وبين الذات الجماعية في شكل حوار نفسي او "مونواني" ، يكون الصراع فيه كامنا في التقابل بين المفرد والمتعدد أو هو في تضاد النفس مع محيطها البشرى ، وهو مايسفر عن مفارقة بوصفها جوهر الرمز كما في قوله :

يقولون "فاس" العظيمة
بها متحف للكنوز القديمة
مسارجها
من نحاس وعاج
وكل رتاج
بسبع مفاتيح من فضة وذهب
قباب ، مساجدها
نقوش على الجبس ، زخرفة ، وشتات زجاج

1 ــ محمد بنيس ــ ماقبل الكلام ــ ص 80 ، 81 .

يشع ، فتنداح من وقع ألوانه بقع تدفئ
الصمت فـوق الحصـيـر .
أقول لاهلي : "ولكن بفاس الحمير" .

الشاعر هنا ، يقف بمفرده يواجه بالحقيقة المرة أهله أو شعبه الذى استسلم للمغالطة الكبرى وصدق المرجفين الذين "يقولون فاس عظيمة" ليغطوا على عيوبهم ويتقربوا الـى السلطان بذلك فيلجأ الشاعر الى فضح أكاذيبهم بهذه الحقيقة البسيطة الناصعة "ولكن بفاس الحمير" . ان الشاعر هنا يلجأ الى معارضة ذاته الجماعية بالذات المفردة حـتى يكشف عن جوانب الحقيقة كلها من خلال الرمز .

هذا الرمز الفني المركب قائم في صلب التجربة الشعرية ، ينتظم ابيات القصيدة كلها ، ويخترق احداثها برؤية كلية الى الحياة ، وهو يفيد من" تقنيات المسرح والقصة والروايـة فيجعل الواقع الحضارى الراهن شفافا بالرغم من كثافة أحداثه وتعقده في الزمان والمكان فيقوى الاحساس به ، ويزيد من حدة البصر والبصيرة .

وكذلك كانت محاولة الشاعر المغربي الاخر مفدى أحمد في ديوانه " في انتظار موسم الرياح " تقترب من محاولة بنيس السابقة في "آخر مذكرات المعتمد بن عباد " وتحمل بعض نقائصها ايضا . لقد حاول مفدى احمد ان يرسم نماذج بشرية عدة تقوم بوظيفة الاداء الرمزى في شعره ، فأنشأ قصائد كاملة اتخذ لها ابطالا من التاريخ القريب والبعيد مثل " يوغرطة" ، و "أيوب" و " جنكيز خان" ، و" الثائر الخطابي " (1) وغيرهم ... وهـي محاولة طيبة لولا مايشوبها أحيانا كثيرة من الاسترسال في الاوصاف التقريرية التي تشرح احوال ابطاله بطريقة السرد مكان التعبير بالموقف والحوار ونسج الحدث مما أدى الـى ضعف العنصر القصصى الدرامي ، وأغرق القصيدة في غنائية مفرطة ، فأساء الى بنية القصيدة القصصية ، بل نتج عنه تفكك واضح كما في قوله من قصيدة " يوغورطا " :

يوغرطا .. يوغرطا ..
من ذا يعبر في الواحـة
ان فحت خمائل نخلتك المرتاحة
قل .. من يسكت أصوات الاطلسران
صاحت ، كالحماء المعقود اللمى ، باللهب

---

1 ــ مفدى أحمد ــ في انتظام موسم الرياح ــ مطبعة النهضة ، فاس (دون تاريخ)
راجع الصفحات : 11 ، 22 ، 56 ، 87 .

لكنك كالاطلس ـ يوغرطا تهزأ من
تاريخ الاقـــــزام
تشمخ كي تحمي في حاستك الاوهام
وتقيم عماد الخيمة ، في يدك الرايـة
حتى تغدو بالثار " شيفارا ."

فهذا وصف يعالج الحدث من الخارج ولا يفجره ، والشاعر مفدى احمد يصف بطلـــه بجملة من الاوصاف التي تتنزل في النص الشعر منزلة الاحكام المفروضة ، ولا نكاد نتبـــين صدقها في الحدث او في الفصل المسرحي ، فهو يخبرنا عنها اخبارا في قوله . (مـــن ذا يصبر ، من يسكت . . تهزأ . . تشمخ . . تحمي . . تقيم . . تغدو . .) ويظل القارئ مـــع ذلك بحاجة الى التأكد من صدقها بالرجوع الى وقائع التاريخ ، في حين يتطلب الفصـــل المسرحي في القصيدة ان يقوم الشاعر باحداث الصور التي تفضي الى الاقناع بحد ذاتها دونما حاجة الى تأويل من خارج النص . وهذا مالم يتحقق في الابيات السابقة .

أما الشاعر محمد المومني فيفيد في تأليف رموزه من أسلوب القصة والخرافة بوسائل تبدو أكثر تطورا مما في شعر مواطنيه السابقين ، فهو في قصائد ديوانه "آخر أعوام العقم " يبدو محتفيا برسم ملامح المكان والزمان والاشخاص باعتماد اسلوب الكشف الباطني او الحوار النفسي الذى يلبسه دوما شخصياته الوهمية ، وان تكن هذه الملامح مما ينتمي الى المكان الخرافي والزمان الاسطورى والشخصية الرمزية المكثفة التي تلف في ردائها طبقة بأكملها . وشفيعه في ذلك ودليله الى الرمز أيضا مايشيع في القصص العربي الاسلامي من هـــذه الالوان والاجواء ، وهو القصص الذى يحاكيه شاعرنا ويقتبس منه بلا حرج ، والدارس لقصائد الديوان يلمس كل ذلك منذ المطلع ، كما في قصيدته "حكاية من جزيرة الدخان" الـــتي تبتدئ هكذا

ياأخوتي اتيت من جزيرة الدخان
منسوفة رؤايـــا
صفر اليدين ، لكن ملئ جعبتي حكايا .(1)

ويستهل قصيدة " الشيخ والتميمة" بقوله

أمعنت في متاهة الضباب والجليد

---

1 ــ محمد المومني ــ آخر اعوام العقم ــ ص7 .

من قبل ان ترميني الامواج فوق الساحل
نسيني الامير في سفينة الحريم
حتى رسا السفين في جزيـــرة
مياهها الدموع وأغصانها السلاسل . (1)

وفي قصيدة " الغروب والشمس المصلوبة " نجده يقول :

" ياأهل هذه القرية الكـــرام
محسنكم أننـــي ــ كَكل عـــام ــ
ليفرش المسجد والضريـــح
ويملأالاسماع بكلامه الفصيـــح " (2)

ثم " في منفى أبي ذر " أيضا نجده يقول :

ماللاشجار هنا ظـــل
والشمس توهـــج بـــنار
تكوى به يثرب بالنـــار . (3)

ولعل من علامات اقتدار الشاعر وتمكنه في هذا النهج القصصي الرمزي الشامل مايلاحظه الدارس بحق من سهولة دخول الشاعر الى موضوعات قصائده في هذه المفاتيح في حين يعاني شعراء اخرون من ذلك فينشئون مقاطع عدة من الشعر الغنائي قبل ان يصلوا الى الحدث الدرامي القصصي . ولا يطلب من الشاعر ــ بطبيعة الحال ــ ان يكون قصاصا او روائـــيا بالمعنى الدقيق للمصطلح ، فيتقيد بقواعد هذا الفن او ذاك في قصائده ، لان ذلك يخرجه عن نطاق عمله ، ومما لا شك فيه ان لكل فن ميزاته الخاصة به ، وانما بحسب الشاعر ان يقترب من أجواء القصص والمسرح والرواية فيفيد من بعض وسائلها لاغناء أدواته المخصوصة وتطويرها وتطويعها أيضا حتى تستجيب لمتطلبات الحياة العصرية في تداخلها العجيب وحركتـــها المعقدة جدا ، وقد صار من الصعب ان يظل فن واحد بقواعده المتميزة المحددة في الماضي يستطيع ان يساير هذا التعقيد ويمثله تمثيلا صادقا . فالفنون تتطور أيضا وتغتني وسائلـها تبعا لحركة التطور الشامل في الحياة . ولعل " جوهر الفن الدرامي هو رؤية الانسان فاعلا

---

1 ــ محمد المومني ــ آخر أعوام العقم ــ ص 39 .
2 ــ المصدر نفسه ــ ص 83 .
3 ــ المصدر نفسه ــ ص 65 .

ومتحركا" (1) . وكذلك تطمح القصيدة المعاصرة الى ان تستوعب "الفعل والحركة" اللذين تتصف بهما الحياة الواقعية فتكون بحاجة الى اصوات متعددة وأزياء مختلفة ، وشخصيات متباينة وحوار متنوع من أجل الوصول الى تصوير "الصراع" الذى هو السمة الاساسية في الحياة من خلال التعبير عن موقف ، وموقف معارض او انشاء حدث ، وحدث مقابل .

هذا التقابل ، قائم في شعر المومني بين حياة الفطرة والبراءة التي تطبع أبطال قصصه المستلهمة في شعره من طبقات الشعب الدنيا ، وبين حياة التصنع والبذخ في صورة القصر وابطاله . يقول المومني في آخر قصيدة " الغروب والشمس المصلوبة" على لسان بطله الشعبي ، وهو بصدد استخلاص المغزى :

الشمس ، هذا العام
مصلوبة على رأس المنارة
ضياؤها من ذهب المحسن مستعارة
كفرت بالشمس التي ترقص للسكارى . .
. . عارية والقمر الوسنان . . .
. . . يبحث عن قوارير العطور . . .
في مزبلة السلطان . (2)

ويبدو ان شعراء المغرب الاقصى ـ سواء كانوا من هذا الجيل او من الجيل الذى جاء بعدهم قد وجدوا في هذا الاسلوب الرمزى الحكائي أو القصصي ، وفي تقمص الشخصية التاريخية بعامة أسلوبهم المفضل للتعبير عن معاناة القهر والحرمان والقمع أو الارهاب الفكرى والمادى ، وما يطمحون اليه من ثورة مكبوتة في نفوسهم ، أقول وجدوا في هذا الاسلوب متنفسهم الفني المفضل ، فاتخذوا من رموز القصص الشعبي والاسطورى ، ومن الشخصيات التاريخية والمتخيلة ، ومن المواقف الدرامية قناعا يلبسونه افكارهم وقصائدهم الشعرية .
وقد نجد أمثلة كثيرة على ذلك في دواوين الشعراء الشباب مثل : "أشعار للناس الطيبين" (3) و"القصائد السبع" (4) ، و"البيعة المشتعلة" (5) ، و " سبحانك يابلدى" (6)

1 ـ راجع محسن أطيمش ـ دير الملاك ـ دراسة نقدية ـ ص 72 .
2 ـ محمد المومني ـ آخر أعوام العقم ـ ص 85 .
3 ـ الصغير المسكيني (باشتراك) ـ أشعار للناس الطيبين ـ راجع صفحات: 72، 82، 116، 134 .
4 ـ حسن الامراني ـ القصائد السبع ـ المطبعة المركزية ـ وجدة ـ المغرب ـ 1984 .
5 ـ محمد علي الرباوي ـ البيعة المشتعلة ـ المطبعة المركزية ـ وجدة المغرب ـ 1987 .
6 ـ أحمد بلبداوى ـ سبحانك يا بلدى ـ مطبعة الاندلس ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ 1979 .

و" الحلم في نهاية الحداد " (1) ، و" مرثية للمصلوبين" (2) ، وغيرها من الدواوين على تفاوت في الجودة والاسلوب الرمزي .

ولعل في تحليل بعض الامثلة من مجموعة الشاعر حسن الامراني في " القصائد السبع" مايكفي للدلالة على النهج الرمزي المتميز بقناع الشخصية الوهمية والتاريخية كما تمثله هؤلاء الشعراء المتأخرون نسبيا ، ولا سيما مانجده في قصيدتيه" أحلام حفيد صاحب الرأس" و" مشهد من مكابدات العز بن عبد السلام" .

والقصيدة الاولى " أحلام حفيد صاحب الرأس" تهتم برسم الموقف معبرا عنه بسلسلة من الاوصاف، أو الرموز الجزئية التي تصنع مفارقة مع الواقع العربي المهزوم ، والانسان العربي المنهزم وهي تبدأ بصورة البطل المتخيل وهو يتوارى مبتعدا عن ساحة المعركة ، وبذلك يؤكد تبرمه من الحاضر العربي المتخاذل ، المهزوز ، لكن دون ان يقطع الرجاء في العودة لاستئناف الحرب على الكفار الجدد .

ولّى كصدر السيف ، لم نعرف مصيره
من بعد ما ألقى تحيته وصلى ركعتين
لم يحتمل غير التقى زادا
وشيئا ما أميزه
ولم يكتب وصيته الاخيرة .(3)

وكون البطل ـ الرمز ـ لم يكتب وصيته الاخيرة ، يعني ان غيبته لن تدوم طويلا ، ولكنه اختفى إلى حين من أجل ان يتدبر امره ويتهيأ لهجوم جديد بأن يتخير هو موقعه وزمانه وكأن الشاعر يقول أن الصراع الحضاري المفروض على امتنا الاسلامية لامهادنة فيه . وهنا نرى كيف يلبس هذا البطل ثوب التاريخ ، او تلبسه الاشياء حتى يصير رمزا محضا فيبدو في صورة الفرد والمتعدد ، والحاضر المقيد ، والمطلق غير المحدود ، والخاص المعلوم ، والعام الشامل ، فيجمع في رمزيته الزمان العربي كله والمكان العربي على اتساع رقعته .

قيل : انتضى سيفا وقاتل تحت أسوار الخليل
وقيل: مات بسجن تدمر والسلاسل في اليدين
وقيل: شوهد وهو مؤتزر غبار الخيل في البيداء

---

1 ـ الحجام علال ـ الحلم في نهاية الحداد ـ دار الكتاب ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ 1975 .
2 ـ عنيبة الحمري ـ مرثية للمصلوبين ـ مطبعة الاندلس ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ 1977 .
3 ـ حسن الامراني ـ القصائد السبع ـ ص7 .

فكان مرافقا اســـماء
وهو فتى تعشقت الجبال عبيره
....
وقضى شهيدا عند كابول الاسيرة
وأنا بصرت به يصاحب كل (صعلوك) بطنجة
او يطوف بمجلس الفقراء في مراكش
ويمد للأوراس زنــدا ،(1).

وتبدو أهمية هذا الرمز الفني المقنع في أنه يطوى الذاكرة الفردية والجماعية طيا ، فيحوز على المجموع ، وينوب عن الكلّ . ولهذا جاء بيت الشاعر بعد المقطع السابق مؤكدا التوحد بين المفرد والمتعدد .

قلت : اتخذني صاحبا
قال : استعدّ اذن ، ولا ترتب بما يلقى اليك ،
طريقنا الاقلال والغربة (2)

وتعني مصاحبة البطل تبنّي موقفه الخاص ، وتفضي الى الاتحاد به والحلول فيه . ولو ظلت القصيدة مشدودة الى هذا الخيط الفني المتين متمسكة به على امتداد ابياتها الى النهاية لكان فيها مايفجر الموقف الدرامي ، ويغني الشخصية المتخيلة بعناصر اضافـــية كالحوار ، وتعدد الاصوات ، والتضاد ، والمفارقة وغيرها . من عناصر الدراما . لكن الشاعر مال بها الى الغنائية بعد الابيات السابقة واختار البوح المباشر بمواجده القلبية تحـــت غلالة كثيفة من الصور المجازية كما في قوله :

يا أيها الحلم المدجّج بالتوتر والكآبة
القلب منك كتيبة شهباء ، زاحفة الى مدن الدخان
والوجه نهر ساكن القسمات ، منطرم الجوانـــح (3)

وهذا من شأنه ان يضعف موقف الشخصية ، او القناع ، ولا يترك فرصة تأمل الحوار أو الحياد في الموقف الشخصي للشاعر .

---

1 ــ حسن الامراني ــ القصائد السبع ــ ص7 ، 8 .
2 ــ المصدر نفسه ــ ص8 .
3 ــ المصدر نفسه ــ ص9 .

وكذلك كانت قصيدته الاخرى " مشهد من مكابدات العزّ بن عبد السلام "، تقترب كثيرا من الغنائية وتكاد تغرق في المناجاة، بالرغم من اطارها المسرحي الذي هيأه لـــها الشاعر في شخص العالم الفقيه العزّ بن عبد السلام الذي ثار على الجمود في عصره وحـــارب الظلم، وانكر البدع، بل الشاعر ينسب الى بطله هذا بعض الاوصاف الاعجازية التي تقربـه من الحدث الاسطوري كما في قوله :

ما بين ثانية وثانية يداهمك الحصار

. . . .

فارفع بذاتك مئذنـــة

تمنحك أول طلقة للرفض

أول خطوة لتقول : لا .

يا أيّها الشـــهم الهمام

يا من اذا غنى أتته الشمس راكعة لديه

واذا يشاء، الطير خاشعة

تحط على يديــه .(1)

ولا نعدم أمثلة اخرى كثيرة في الشعر التونسي والجزائري أيضا على هذا الاتجاه الرمزي المركب الذي يوظف الشخصية والموقف المسرحي والحوار بقصد تعمين الاحساس بالواقـــع المعاصر، هذا الواقع لا يخلو من تناقض وظلم وصراع يشتدّ حتى يبلغ درجة مأساوية أحيانا بمجتمعنا المغربي، وهو ما يجعل التعبير عنه بهذا اللون الرمزي مناسبا جدا، قصـــد الظهور بشيء من الحياد نجد ذلك في قصائد عديدة مثل : " محاولة لبعث شهرزاد " (2) و" أرضي يا شهرزاد " (3)، و"عباس"، و" محمد واحد . . . محمد متعدد " (4) و" يوميات الحسن بن الصباح " (5) وغيرها من القصائد التي تنحو هذا المنحى الرمزي، وتطمح الى التعبير بالموقف او من خلال الشخصية الحوارية والاسطورة، بوصف ذلك رموزا فنية ايحائيـــة ترمي الى تحليل الواقع وتعريته والكشف عن أدوائه بطريقة الرمز والايماء .

---

1 ـ حسن الامراني ـ القصائد السبع ـ ص 33 .

2 ـ مصطفى الحبيب بحري ـ " محاولة لبعث شهرزاد " ـ الفكر ـ عدد 9، جوان 1983، ص 72 .

3 ـ الحبيب الهمامي ـ " أرضي يا شهرزاد " الفكر ـ عدد 5، فيفري 1982، ص 93 .

4 ـ المصدر نفسه ـ عدد 5 ـ فيفري 1983 ـ ص 30 .

5 ـ عبد العالي رزاقي ـ يوميات الحسن بن الصباح ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر ـ ص 65

III

ولم يقف شعراؤنا عند هذا الحد من استلهام رموز التراث وتطويرها او اثرائها وتطويعها لاغراضهم الجديدة حسب ، بل حاول كثير منهم ان يمزج ذلك بموقفه من قضايا المجتمع والعصر ويضمنه رؤيته الخاصة الواقع ، ورؤاه الفنية لاستشفاف المستقبل ، وهو مايجعل بعض هذه التجارب الشعرية كشفا باطنا لازماتنا الحضارية الراهنة وتعبيرا صادقا عن كيان أمتنا في صراعها وتلاحق أحداثها ، وتلاحمها في الزمان والمكان .

وعند هذا الحد يمكن القول : ان الشاعر عندنا ، وكذلك الشاعر العربي بعامة — قد حاول ان ينشئ اسطورته المتميزة ويبتكر رموزه الخاصة اذا ماكانت الاساطير الجاهزة والمواقف التاريخية المعروفة لاتكفي لتجلية عمق الازمة الراهنة كلها ، ومايشهده الواقع الجديد من ظلم وانكسار وثورة ونكسة ، أو تمرد وخيبة . هذه الخواطر — اذن — هي التي سنحاول تجليتها في عدد من قصائد الشعراء التونسيين بصفة خاصة ، لكون هذا الشعر ... يعد واسطة العقد بين التيارات القادمة من المشرق العربي والافكار او الثورات الناجمة بالمغرب العربي من ناحية ، وهو من ناحية اخرى قد نبت في بيئة يسودها في الظاهر استقرار نسبي ولكنها في الباطن بيئة مشحونة بالتوتر مثل سائر اقطار المغرب الكبير بالنظر الى تاريخه النضالي الطويل وموقعه المميز من العالم ، فاتجه هذا الشاعر التونسي — ربما بأكثر مما فعل زملاؤه في الاقطار المغربية الاخرى الى تشكيل رموزه وانشاء اسطورته وفق احساسه المتفرد بوقع الازمة في بلده . نجد ذلك في عدد من قصائد الشعراء : يوسف رزوقة ، والحبيب الهمامي ومحمد عمار شعابنية ، وأحمد الحباشة ، ومحمد الامين الشريف ، والبشير المشرقي . (1) وغيرهم . ونود ان نقف هنا عند تجربة الشعراء الثلاثة الاوائل لتجلية هذا العمق الرمزي .

في عدد من قصائد رزوقة نجد وعيا غير عادي بالواقع ، وميلا واضحا نتيجة ذلك الى تشكيل رموز مركبة انطلاقا من تصوير حالات ومواقف ينشئها الشاعر انشاء من تأثير انفعاله بالواقع

---

1 — نكتفي بالاشارة الى بعض قصائد هؤلاء الثلاثة المتأخرين طلبا للايجاز :
— أحمد الحباشة "حوارية الظل في قيظ العالم الاسفل" — الفكر — عدد 4 ، جانفي 1981 ، ص 87 .
محمد الامين شريف : "في رحاب الخيال" — الفكر عدد 4 ، جانفي 1985 ، ص 23 .
— البشير المشرقي "ثلاثية الميلاد والتوهج والانطفاء" الفكر ، عدد 6 مارس 1985 ، ص 92 .

فاذا بأحداث القصيدة ترتفع برمزيتها الى مرتبة الاسطورة او مايشبه الاسطورة .
نجد ذلك في قصائد مثل : "البدء من الصفر" و"ماعاد عبد الله يفهم عصره" ، و"رحيلا في صهيل النهر الاتي" ، و"ثلاث قصائد مسروقة من مخزن الفجيعة" ، ثم "مقترح الرماد" .

في "البدء من الصفر" يهجم الشاعر على موضوعه المتمثل في انحدار قيمة الانسان العربي في هذا العصر واهدار ذاتيته المفردة او نفيها والغائها ليصير بضاعة او شيئا جمادا او رقما في ملف ضائع بين أدراج الادارة . ويتخير الشاعر هذا الموقف الاخير ـ الادارة ـ بوصفها جهازا ضخما غامضا مثل وحش خرافي في الاساطير القديمة يعطل قوى الخير في الانسان ويحد من حريته ونشاطه ، بل ينهش قواه الحية ويفترسه . و "عبد الله" ، رمز الانسان المغربي المسلم او رمز الانسان مطلقا ، هو الضحية ، لقد تضاءل حجمه في العصر الحاضر حتى صار مجرد رقم في ملف ، ثم ضاع الملف ، فأصبح عبد الله بلا اسم ولاعنوان جهده ، مبدد ووجوده مهدد وقبضته هواء ، لقد صار اسطورة العصر ، لكن الشاعر انشأ ذلك كله بأسلوب القصة والرمز:

ـ ملفات ، ملفات
فهذى لاتعي شيئا
وذاك ضميره قد مات
ـ ملفات ، ملفات
وعبد الله قبضته لها صوت
لمن سيسدد القبضة
ـ ملفات ، ملفات
وكان ان انتهى وقت
وعبد الله يأكل بعضه بعض
ـ ملفات ، ملفات
وعبد الله فكره تاه
وعبد الله عبد الأسى والآه
ـ ملفات ، ملفات
وكان ملف عبد الله ان ضاع (1)

---

1 ـ يوسف رزوقة "البدء من الصفر" مجلة ـ الفكر ـ عدد 5 ، فيفري ، 1982 ، ص30 .

فاذا بأحداث القصيدة ترتفع برمزيتها الى مرتبة الاسطورة او مايشبه الاسطورة .
نجد ذلك في قصائد مثل : "البدء من الصفر" و"ماعاد عبدالله يفهم عصره" ، و"رحيلا في صهيل النهر الاتي" ، و"ثلاث قصائد مسروقة من مخزن الفجيعة" ، ثم "مقترح الرماد" .

في "البدء من الصفر" يهجم الشاعر على موضوعه المتمثل في انحدار قيمة الانسان العربي في هذا العصر واهدار ذاتيته المفردة او نفيها والغائها ليصير بضاعة او شيئا جمادا او رقما في ملف ضائع بين أدراج الادارة . ويتخير الشاعر هذا الموقف الاخير ــ الادارة ــ بوصفها جهازا ضخما غامضا مثل وحش خرافي في الاساطير القديمة يعطل قوى الخير في الانسان ويحد من حريته ونشاطه ، بل ينهش قواه الحية ويفترسه . و "عبدالله" ، رمز الانسان المغربي المسلم او رمز الانسان مطلقا ، هو الضحية ، لقد تضاءل حجمه في العصر الحاضر حتى صار مجرد رقم في ملف ، ثم ضاع الملف ، فأصبح عبدالله بلا اسم ولاعنوان جهده مبدد ووجوده مهدد وقبضته هواء ، لقد صار اسطورة العصر ، لكن الشاعر انشأ ذلك كله بأسلوب القصة والرمز:

ــ ملفات ، ملفات
فهذى لاتعي شيئا
وذاك ضميره قد مات
ــ ملفات ، ملفات
وعبدالله قبضته لها صوت
لمن سيسدد القبضة
ــ ملفات ، ملفات
وكان ان انتهى وقت
وعبدالله يأكل بعضه بعض
ــ ملفات ، ملفات
وعبدالله فكره تاه
وعبدالله عبد الأسى والآه
ــ ملفات ، ملفات
وكان ملف عبدالله ان ضاع (1)

---

1 ــ يوسف رزوقة "البدء من الصفر" مجلة ــ الفكر ــ عدد 5 ، فيفرى ، 1982 ، ص30 .

وفي مقطع لاحق من القصيدة يطور الشاعر رمزه هذا ، او رموزه التي ابتكرها بفضل هذا العنصر القصصي الملحمي – ان صح التعبير – لصياغة واقع مضطرب أشد الاضطراب ، متناقض أبعد التناقض ، خاو مرعب الخواء ، يهدم أركانه بنفسه دون شفقة وبلا ادنى احساس بالفجيعة . وفي مثل هذه الدوامة التي لا يدرى لها أول ولا آخر يكون كلام الصبيان والمعتوهين والمجانين وحتى الجماد أقرب الى تصوير الحقيقة من كلام العقلاء والحكماء . وميزة الشعراء انهم يفهمون الجميع ويترجمون عن الكلّ دون خطر الوقوع في التناقض ، يقول رزوقة في هذا المقطع :

حط العصفور ونط بلا كلفــــة
فرأى طفلا يمشي وأصابعه خلفه
طـــار العصفور وحـــام . .
غـــنّى
فتغنى الصخر وهمهمت الاصنام
لكن الطفل توقف تحت الشمـــس
تكلم ، قال كلاما لا يفـــــــــهم
وعلى المرآة رأى وجـــه الطلســـم (1)

والطفل رمز الشاعر ، فكلاهما ينطق عن براءة وفطرة ، واذا كان الطفل تستهويه العصافير وهو مكبل اليدين ويتعشق نور الشمس او اى نور آخر فانه بالمقابل يعشق الشاعر قيم الحـــق والعدل والخير ويتطلع الى الحرية وهو مقيد اللسان اما المرآة والوجه والطلسم فترمـــز الى المجتمع الذى وجده الشاعر بطيء الاستجابة لدعوته ثقيل الفهم لرموزه وأشعاره ، وعلى قـــدر الوعي الاحساس بوقعها وعمقها ، ولذلك يكون الشاعر والطفل البريء أول ضحايا الطغـــيان والظلم الاجتماعي :

رمق الطفل العصفور بآخر مأســــاة
استلقى الطفل على دمه المهـــــدور
ومـــــــات . (2)

ولكن فضيلة الشاعر الاولى وعزاءه الاخير أنه قادر على كتابة اسطورته وتأليف رموزه قـــبل موته ليكون عظة للآخرين . وهذا مافعله رزوقة في قصيدته ، فهو يقول في المقطع الاخير منها

1 – يوسف رزوقة "البدء من الصفر" – الفكر – عدد 5 ، فيفرى 1982 .
2 – المصدر نفسه ، ص 31 .

وعنوانه " مخاض " :

زجّ بالاول في البحر
وكان البحر دهليزا عميقا
....
زجّ بالثاني في البحر
وكان أن بثّ انفعالاته في كل الشوارع
ومشى بين هتافات الزوابع
شامخا كالصومعة . (1)

يقول " ادمون ولسون " انما يجعل الشاعر نفسه " رؤياويا " متنبئا عن طريق تشتيت الحواس تشتيتا كليا ممنطقا بكل أشكال الحب ، الالم ، الجنون " يبحث في نفسه ، يستنفذ كل السموم التي في نفسه ، ليحتفظ بخلاصاتها الجوهرية فقط " (2) وهو يستشف المجهول او سيبلغه لانه قد " استنزع روحه ، وهي الغنية أصلا ، أكثر من أي فرد آخر ... " الشاعر سارق نار حقيقي " (3) . وهذا بالضبط ما نعنيه بانشاء الشاعر اسطورته الخاصة .

وفي " ثلاث قصائد مسروقة من مخزن الفجيعة " يضيف الشاعر رزوقة رمزا آخر ، يتمثل في المرأة او الانثى بعامة بوصفها رمز التوالد والتجدد والصيرورة ، فالمرأة تختزن الحياة ولهذا يشد الشعراء الرحال اليها على الرغم من مخاطر الرحلة ، بل ان هذه الرحلة صارت رمزا آخر في هذا السياق غني بدلالاته وألوانه . يقول رزوقة :

وأركب رأسي الجديد ، أصرّ من شدة العشق :
هذا أوان الخروج من الجنة المشتهاة
وهذا أوان الدخول الى ساحة المعجزات
وينتابني الحزن ساعة اكشف عن وجهك المتعفن
ياامرأة تشتهيني لدى لحظات المخاض العسير (4) .

وتطول معاناة الشاعر في انتظار هذه المرأة او هذه الثورة العصية ، ويتألم لهذا الانتظار الى حد اليأس ، ولكنه لايفقد الامل ، بل يقرر احتضانها ، فيختزنها في اعماقه ويسافر بها في

---

1 ـ يوسف رزوقة " البدء من الصفر " ـ الفكر ـ عدد 5 ، فيفري 1985 ، ص32 .
2 ـ ادمون ولسون ـ قلعة أكسل ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ص209 .
3 ـ المصدر نفسه ، ص209 .
4 ـ يوسف رزوقة " ثلاث قصائد مسروقة من مخزن الفجيعة " ـ الفكر ـ عدد 8 ، ماي 1978 ، ص23 .

منفى اللاشعور ، فيصير له هذا السفر او هذه الرحلة اسطورة ورمزا او نوعا من الوطن الشعري يرتضيه الى حين :

على كتفي العصافير
والملح في مقلـــتي
كان انتظاري انتحارا بطيـئا
وقلبك يالمرأة مسحتها الحضارة كان
جدارا ، فقررت نفيك في اللاشعور
وفي الحين ، بيني وبين المراعي البعيدة جدا ، مددت الجسور
وسافـرت بالحـب ، سـافـرت بالشـوق ، سـافـرت ..(1)

وفي "مقترح الرماد" ــ القصيدة ــ يطلعنا الشاعر على رمز آخر للثورة عدا المرأة والرحلة انه القصيدة ــ الرمز نفسها ، حين يصير الرمز عالما مركبا قائما بذاته يستقطب اشياء الحياة فتنجذب نحوه او تذوب فيه او تحوم حوله فتكتسب بعض معانيه ، ولا يتضح ذلك الا اذا تصورنا المبلغ الذي بلغه الشعور بالاقصاء في نفس الشاعر بتأثير من ظروف عصره ومحيطه فينكـفـئ الشاعر نحو عالمه الباطني حيث تصير القصيدة أفقه الوحيد الذي يتنفس من خلاله ، وعزاءه الاوحد في الاستمرار على قيد الحياة . والقصيدة بهذا المعنى هي اسطورة ورمز ، بل نوع من تدخل القوى الغيبية او السحرية لانقاذ الشاعر ، وذلك سرّ تعظيم الشاعر في خطابـــه لها قائـــلا :

زمن يــؤرخني لمــن ؟
ولمن تصدرني القصيدة حين يلبسني الكفن ؟
لك ينحني جبل وينهض كائن
او تذهـــبين ؟
وانت في جسدي : دم ومعادن
اوتذهـــبين
تخرّم الاهليلج الطقسي حين تأسست ريح السفر
فغلت بلاد الذات من شجر لها
وخلا كتاب البحر من سمك المعاني (2)

---

1 ــ يوسف رزوقة "ثلاث قصائد مسروقة من مخزن الفجيعة" الفكر ــ عدد ماي 1978 ، ص 23 .
2 ــ يوسف رزوقة "مقترح الرماد" الفكر ــ عدد 1 ، اكتوبر 1983 ، ص 85 .

وقد يجد القارئ بعض العنت في طلب الشاعر الصورة الغريبة البعيدة واخراجها هذا المخرج المعقد لاسيما في الابيات الثلاثة الاخيرة ، وربما عزاها الى تكلف الشاعر المماحكات الذهنية في (الاهليلج الطقسي ، وريح السفر ، وبلاد الذات ، وكتاب البحر ، وسمك المعاني) . غير ان ذلك يعد ميزة اخرى تكاد تلازم هذا اللون من الصورة والرمز الذى يعلن فيه الشاعر احتجاجه على واقعه المبتذل كثيرا يبغي من ورائه اقامة وطن شعرى مخصوص يكون مؤسسا على ادراك اسطورى للاشياء ، وتقوم الصورة فيه بتصحيح الواقع أو فضحه ، او نفيه بالامعان في مخالفته والابتعاد عنه .

وهكذا ، تكون أهمية هذا الرمز الفني المركب في انه يمتد الى ماوراء أي معنى منقول – كما عبر أحدهم ، اذ يعد استجابة واعية لقوى غير واعية : القصيدة ، الكفن ، الجبل ، الكائن دم ، معادن ، ريح السفر ، البحر ، السمك وغيرها . فهذه الرموز تتصل بالصور البدائية ذات الطراز البدائي أيضا ، تكون بمثابة "ترسبات نفسية لخبراولا تحصى من نفس النوع" انحدرت الى الشاعر من الاسلاف عن طريق الوراثة . (1)

هذا هو عالم الشاعر المعاصر ، عالم عجيب وغريب يزدحم باشياء الحياة رغم انكفائه على الذات ويكاد يشبه في غرابته الحلم الاسطورى القديم الذى مال ان افاق وعي الانسان الاول عليه حتى وجده حقيقة . ومن هذا المنطلق الاسطورى يحق لشاعرنا ان يحلم أيضا أنه متى أفاق وعي الناس على معاني شعره تصير كل قصيدة ثورة .

الباب حدّث نفسه
– ماذا سيحدث لو تحققت القصيدة ؟
– ثــورة (2)

اذا كان التحليل النفسي يفيد ان الحلم يسمح بتحقيق رغبة مقموعة فيتخفف الحالم من ضغط الخارج ، وبذلك يؤدى الحلم وظيفة التوازن والمحافظة على الصحة النفسية . (3) فان لفظ "الثورة" في اطلاقه فقد معناه الصحيح لفرط الناطقين به واختلاف وجهات نظرهم حول معناه الدقيق الى حد التناقض ، وهذا سبب احساس الشاعر بخيبة الامل في اجابته على سؤاله السابق قائلا :

---

1 – سي . دى . لويس – الصورة الشعرية – ص 166 .
2 – يوسف رزوقة – "مقترح الرماد" – الفكر – عدد اكتوبر 1983 .
3 – جان لابلانش (باشتراك) – معجم مصطلحات التحليل النفسي – ص 234 .

ستنمو زهرة في غيهب المنفى ، اذن (1)

وعندئذ لا يكون في وسع الشاعر سوى استبطان رموزه من جديد والرحيل عبرها في دروب النفس القصية حيث يقيم معها الى الابد في "صخب الانا" او في اسطورته التي صنعها لنفسه بنفسه ، كما في هذا المقطع :

هيأت صخور الصمت في صخب الأنا
ليؤرخ الحلزون سيرتها هنا :
قدمت مفخرة الجنون الى القصيدة في الزوال
فشجّ لبيبد الظمأ
وتأجج الديك الذبيح تلذذا
حتى انطفأ . . .

والتلذذ بالعذاب كما في رقصة الديك الذبيح ، يعد نوعا من الصوفية البعيدة او قبسا من البوذية القديمة التي ترى ان سبب آلامنا في الحياة انما يعود اصلا الى طمعنا الزائد في متاعها الزائل ، فاذا تغلبنا على غريزة الطمع في نفوسنا فقد صرنا الى سعادة أبدية ولا يكون ذلك الا بالالم الروحي الذى يقودنا الى السمو والخلاص[2]. هكذا ينتهي شاعرنا الى معانقة المطلق مذكرا بكتاب "سرغاي" الذى قد يكون أحد اتباع "البوذا" داعيا في الوقت نفسه الى نوع من الحلولية في قوله :

أبقت طيور النفس من أفق الى قفص من الشجر الحميم
" ماأضيق الدنيا بما رحبت "
اقرأ كتاب السرّيا " سرغاي " وامض
ستحتفي بك غابة
وستزدهي لك
عانق الحلم البعيد
فثمة اللغة المليئة بالرموز . (3)

. . . .

---

1 ـ يوسف رزوقة "مفتتح الرماد" ـ الفكر ، عدد اكتوبر ، 1983 .

2 ـ أرنولد توينبي ـ تاريخ البشرية ـ ترجمة نقولا زيادة ، الاهلية للنشر والتوزيع بيروت ، 1985 ، ج 1 ، ص 233 .

3 ـ يوسف رزوقة " مفتتح الرماد " الفكر ، عدد اكتوبر 1983 .

لقد تساءل " ادمون ولسون " دارس الرمزية الغربية بجد ، وهو يعاين جنوح هذه الحركة الى التجريد المطلق قائلا : " هل سيلجأ الشعراء الى المزيد من الباطنية اذ يرون العالم يشتد عسرا عليهم ، فيبتعدون أكثر عن لغة الادب الشائع كلما دنا الادب الشائع من الصحافة أكثر فأكثر " (1) . وقد انتهى هذا الناقد في اجابته على هذا السؤال الى ان ذلك يعد احتجاجا على ميوعة الادب الذى كان سائدا قبل هؤلاء ورفضا للتفاهة والاسفاف والضحالة التي طبعت ثقافة العصر بعامة ، وليس هروبا من الواقع المعيش . (2) ونرى ان الظروف ذاتها تكاد تسود بيئتنا المغربية في المرحلة التي ندرسها . ومن المؤكد ان شعر رزوقة يظل في حدود المعقول حين يحلق في الرمزية الادبية ، فهو يلقي عينا على الواقع بكل متناقضاته ، واخرى على الفن الشعرى ومتطلباته ، وبذلك استطاع شاعرنا ان يصنع رموزه الكثيفة .

وكذلك كان شأن الشاعر التونسي الاخر الحبيب الهمامي الذى اتخذ القصيدة اسطورة ونوعا من الوطن الشعرى او السحرى يجد فيه متنفسه المفضل ينسج رموزها من معان روحه وخياله او يستخرجها من طبقات النفس الباطنة موحدا بين الذات والعالم في رموز تتشابك أغصانها وتتعقد في تركيب مخصوص يعبر عن رؤية الشاعر وتأملاته ويفصح عن موقفه من أزمة عصره ومجتمعه ، نجد ذلك في جل قصائده مثل " لاجدار سوى الريح " (3) و " مدن الحلوى والملح " (4) ، و " في اتجاه مناهضة الياسمين " (5) ، و " الخطى تغلق الطرقات " (6) . ثم " اسميك نصفي " (7) ، وقصائد اخرى غيرها .

والقصيدة في نظر شاعرنا مثل الخرافة والاسطورة ، فهي نتيجة محاولة التوفيق بين متناقضات شتى تتجمع في الحياة وتتوحد في النفس ، او هي خرافة الحياة نفسها ، اعني الحياة البشرية ولذلك كان الحب والرحلة من أبرز رموزها ، والرحلة في القصيدة كالرحلة في الحياة محفوفة بالمخاطر ، الا انه لا مفر منها للكائن الانسان ، وتعني بداهة اختبار الخير والشر وقبول الشئ وضده ، ولذلك قد تكون رموز الاضداد هي اللغة الاكثر امانة في نقل هذا الاحساس بالحياة

---

1 ــ ادمون ولسون ــ قلعة اكسل ــ ص 218 .

2 ــ المرجع نفسه ــ ص 219 .

3 ــ الحبيب الهمامي " لاجدار سوى الريح " الفكر ، عدد 3 ، ديسمبر 1983 ، ص 17 .

4 ــ المصدر نفسه ، عدد 6 ، مارس 1983 ، ص 86 .

5 ــ الحبيب الهمامي " في اتجاه مناهضة الياسمين " الفكر ، عدد 2 ، نوفمبر 1983 ، ص 24 .

6 ــ المصدر نفسه ــ عدد 9 ، جوان 1985 ، ص 28 .

7 ــ المصدر نفسه ــ عدد 3 ، ديسمبر 1981 ، ص 24 .

يقول الهمامي عن القصيدة :

اسميك نصفي
وأرحل . . .
لكن شوقي الخرافي
يجتاحني فأعود اليك
لتجريب حظي
أسميك نصفي
وأبقى بلا أمل أتأرجح
بين الصحارى
وبين النخيل
سألت الزمان :
أهذه ـ قل لي ـ حياة المحبين
قال نعم ، فالهوى رابض بين
ماء ونار . (1)

ويبدو ان هذا الملمح الفني الاسطوري او الوجودي هو الذى قاد الشاعر الى ان ينقل تجربته من حياة في الطبيعة الطبيعية الى حياة في الطبيعة البشرية ، والى حياة في الشعر والقصيدة ، لان عالم القصيدة ـ بالنسبة للشاعر ـ يتصف بمرونة وطواعية ، فهو قابل للترويض والتعديل ، وأضداده مؤتلفات ، وهو مع ذلك لا ينقصه شئ مما في عالم الطبيعة ، فيه الروح والريح ، والرحلة ، والحب ، والحلم وكل شئ حتى الموت فيه ، الا انه موت اختيارى ، فكل مايفعله الشاعر في القصيدة يتم بمحض ارادته ، اى ان الشاعر يمارس تجربته في القصيدة بحرية تامة ويكون سيد مصيره ، ولا يكون كذلك في الواقع ، يقول :

تماديت في السير .
داخل هذي القصيدة
لم تكن الريح داخلة في شؤوني
ولكنني المتدخل في شأنها

1 ـ الحبيب الهمامي "في اتجاه الياسمين" الفكر ، عدد 3 ، ديسمبر 1981 ، ص 24 .

لأباشر موتي بنفسي
تماديت في السير
اجتر حلما مضى
وحبا تداولني وانقضى
ففي أي موت سأشرب آخر كأسي . (1)

وهذا مايجعل شاعر عصرنا ياتقي بالانسان الاول ، فكلاهما صنع لنفسه اسطورته ليعيش بها او من خلالها ، وتكون له أداة فنية او سحرية يواجه بها العالم الخارجي الذى قد يبدو غير منسجم وغير مفهوم ايضا ، بل هو عالم مدمر ، ولذلك كانت الاسطورة - ولا تزال - برمزيتها الكثيفة ورؤيتها الميتافيزيقية حلا جزئيا لمعضلة الانسان ، ومرفأ لروحه الهائمة في الوجود . وهذا مايفسر التناقض الظاهرى بين اعلان الشاعر عن تشبثه بالحياة والاحياء الى حد التضحية وبين انسحابه في فنه الى الاسطورة والرمز والخيال . فهذا انسحاب يهيئ الشاعر ليدخل بعمق أكثر في اتصال مع الانسانية كما قال دى لويس(2) ، يقول الهمامي معبرا عن هذا الخاطر الرمزى :

اشجعني داخليا
على الاحتفال بوجهي الذى يستضيق النموض
أمامي القصيدة
قد فتحت بدأها
أغلقت شرفة الانتهاء المريح
وخلفي كلاب المقاهي
يريقون سرب النباح
على خطوتي . (3)

فالشاعر ، اذن ، اذ يلجأ الى الرمز المركب في الاسطورة والشخصية او الموقف او ينشئها لنفسه انما يكون كمن يصنع لنفسه مجهرا لتبدو له اشياء الحياة بوضوح أشد ، ويكاد هذا الخاطر الرمزى عن الاسطورة والقصيدة يكون "الثيمة" الاساس المتكررة في كل قصائد الحبيب الهمامي ، بل هو يصرح في احد مقاطع "مدن الحلوى والملح " بعنوان "قصيدة" أيضا

---

1 - الحبيب الهمامي "لاجدار سوى الرمح" الفكر ، عدد ديسمبر 1983 ، ص 17 .
2 - سي . دى . لويس - الصورة الشعرية - ص 170 .
3 - الحبيب الهمامي "لاجدار سوى الرمح" الفكر ، عدد ديسمبر 1983 .

أنها علة وجوده ، ولذلك ينعتها بالانثى في عموم رمزيتها وقدرتها على التناسل والتناسخ ويرى ان الشاعر الذى لايقوم بنفش ابيات قصيدته فور ورودها بخاطره تغتاله القصيدة ، فيقول :

هذه الانثى
سفر الموت الحي
في ذاكرة المجنون الرابض
بين أزاهير الوعي
هذه الانثى
سفر الدهشة
في روح المجروح الهشة
فاذا لم ينقشها
فوق الاوراق تكون ـ بلاريب ـ نعشه . (1)

وقد يكون هذا هو السبب في وصف الشاعر الهمامي وغيره كتابة القصيدة بالولادة المتعسرة بل الهمامي يصور ذلك بما يوحي بقيام معركة حقيقية رهيبة في داخله أبطالها من صنع خياله وجيوشها عناصر الكون المختلفة ، وسلاحها جسد اللغة الذى نحس به حيا ناميا ينبض بالايقاع والحركة ، فهو يقول :

لماذا الرياح تحاول تهشيم أغنيتي
وأنا لاأغني بلا طعنة
لايناولني الشعر أزمنة الورد الا
اذا ماذبحت
أطل على القلب من شرفة الجرح
داخله الليل مختبل الظلمات
يهشم ماسوف يبنى
ويشعل فيّ خرابا جديدا
فأشعل في الورق الكلمات
أطل على القلب . . أبوابه الطعنات

---

1 ـ الحبيب الهمامي " لاجدار سوى الرمح " الفكر ، عدد 6 مارس 1983 ، ص 86 .

وشباكه الجرح يعلو
يشن الخراب على طائر الضوء
في حلمه العبقرى الصفات
أطلّ على القلب فيه الجماجم تتلو الاسى
بجميع اللغات(1) .

يقول دى. لويس في كفاح الانسان الدائم مع القدر تكمن اسطورته الدائمة" (2) . ونرى ان هذا الرأى يصدق الى حدّ بعيد على كثير من التجارب الشعرية التي عرضنا لها هنا لقد وجد كثير من شعرائنا الشباب انفسهم عقب الاحتلال الاجنبي لارضنا ومانتج عنه من تخلف وسوء المنقلب ، وجدوا انفسهم ومجتمعاتهم مكبلين بقيود شتى تمنع كل انطلاقة حرة أصيلة في دنيا البناء والرقي والتطور الحضارى الذى بدأه أسلافنا في العهود الاسلامية الزاهرة ، تقف دون ذلك عوائق وقيود حقيقية تأكد انه ليس من السهل تكسيرها وتجاوزها فانكفأ كثيرون منهم على انفسهم يستنطقون رموزها في شبه هالة اسطورية يلتمسون منها العون والعزاء في آن واحد . ولم يسلم من هذا الخاطر الاسيان حتى اولئك الشعراء الذين اتجهوا الى انشاء شعر تفوح منه رائحة العرق والاكتداح كما في مجموعة محمد عمار شعابنية " طعم العرق " .

والشاعر شعابنية في هذا الديوان كغيره من ابناء جيله يحاول ان يتبين طريقا المخروق أو رؤية للخلاص فيصطدم بالمتناقضات المدمرة ، ويلمح المدى مسدودا أمامه في الواقع فيتجه الى فتح كوة في جدار النفس ينفذ منها بخياله لعل نسمة تهب من عالم الشعور فيجعل منها اسطورته المفضلة أو رمزه الاكبر :

تتحاملين
وتحملين علي ياامرأة وهبتك كل ماعندى
ولم أرضع هواك
فهواك صار دما ..
....
وخريطة تطوى ..

---

1 ــ الحبيب الهمامي " في اتجاه مناهضة الياسمين " الفكر عدد 2 نوفمبر 1983، ص 24 .
2 ــ سي .دى .لويس ــ الصورة الشعرية ــ ص 185 .

واقنعـــة ..
وسورا عنك يحجبني ويعلو
فأسير وحدى حاملا ألمي ...(1)

لكن السير ــ بالنسبة للانسان ــ مهما استطال او نأى لا يمكنه ان يبعد كثيرا عن محوره الام ، أعني الارض ، أم الكائنات التي رمز اليها الشاعر بقصيدته الاخرى " سيدة الخبز والماء " فالارض قدر الكائن الحي في عالمنا ومن أجل ذلك تظل المبتدأ والمنتهى في كل مسير . ـ كما يظل الرمز الفني المركب المحور الذى ينظم تجربة الشاعر او يشد روحها ، يقول الشاعر شعابنية :

لسيدة الخبز والماء نكتب أشعارنا
على رقعة من دمانا
ونحمل أسرارنا ورؤانا
ونمضي ...
وكل المحطات ترقب اسفارنا
وتمنحنا من فصول المواعد كل اللواني
ولكننا لن نسافر ...(2)

انه سفر الحي العاقل ، يصير نوعا من السفر الاسطورى الذى يخيل للانسان فيه أنـــه منذ ان يولد ، يخترق الافاق ، ويقطع المسافات ، ويجول في اصقاع الارض البعيدة ويخـــبر أصنافا من الناس لعله يعثر على شئ مهم يحس بضرورته ولكنه يجهله ، فاذا هو يكتشف بعد طول عناء وانقضاء اجل ان ذلك الشئ ليس سوى نفسه التي يحملها بين جنبيه تريد ان تنتزع لحظة اعتراف من ركام الزمن الضائع :

وها انني اترصد مثلك اغنية الاجتياز
لنخــرج من صمت هـــذا الزمـــــن
ونعـــبر في فرحـــة واعـــــــتزاز
طـــريـــقا الى شـــرفـــات الوطـــن(3)

---

1 ــ محمد عمار شعابنية ــ طعم العرق ــ ص 16 .
2 ــ المصدر نفسه ــ ص 35 .
3 ــ المصدر نفسه ــ ص 37 .

ذلك هو الوطن الذى يريد الشاعر فكاكه من أمنا الحية الارض ، وطن له لغة تستهوى مافي أعماقنا ، كما يقول أحدهم : "أشياء غير معبر عنها وقديمة تبعث ذكريات عنصرية منسية وتفتح وعدا غير واضح الشكل الى نسل الانسان" (1) وتلك اسطورة الانسان التي عنيناها بهذه الفقرة أيضا .

هذا ، اذن ، قليل من كثير مالا يتسع المجال هنا لتفصيل مسهب فيه ، اذ كان قصدنا من البحث الاشارة الى الظاهرة الفنية وتحليلها والكشف عن بعض أقنعتها التي قد لاتدرك عند السطح . وقد بدأنا هذا الفصل الاخير ببحث الرمز الفني المركب والتعريف به اجمالا ثم درسناه كما تجلى في قصائد عدد من الشعراء كانت لهم ميول صوفية ، فكان هذا الرمز الفني عندهم يقتبس بعض انواره واسراره وايحائه من تجربة الشعر الصوفي الاسلامي أيضا ولهذا كان للرمز عند هؤلاء مثل ذلك التركيب الكثيف في الدلالة والمعنى بحيث صار جوهره يتصل بحقيقة ظاهرة واخرى باطنة ، لكن دون ان تخرج احداهما عن ضوابط اللغة والاصطلاح بحسب التعريف الذى ارتضاه الصوفية لانفسهم في أذواقهم ومواجدهم . ثم عطفنا على الرموز الحضارية والتاريخية وماانطوت عليه من تركيب فني خلال الشخصية او الموقف ، فتتبعنا مايكتبه الرمز في بعض قصائد الشاعر المجاطي عن المدن المغربية والعربية من كشف عن حس حضاري مأساوى يدين الهجمة الاستعمارية على رموز حضارتنا الاسلامية السمحاء ، كما يدين من خلال تلك الرموز ايضا غفلة الانسان العربي المسلم وخنوعه وانقياده لشهواته العمياء . بينما حاول شعراء آخرون بالمغرب الاقصى وتونس الافادة من رموز الشخصية المسرحية والحدث المسرحي في بناء موقف رمزى مأساوى يتصف بالصراع والتناقض لفضح الواقع الجديد . ثم عالجنا في الفقرة الاخيرة رغبة الشاعر بمغربنا في انشاء اسطورته الفردية الخاصة ، ان صح التعبير ، والرحلة عبر رموزه المركبة ليواجه بها تحديات العصر او يقاوم بها حس الضدية في نفسه ومجتمعه عن طريق بناء عالم رمزى كثيف ومركب يناظر عالم الواقع ويغايره ويفضحه ويكشف عن بعض زيفه ولكنه في الوقت ذاته عالم الفن الشعرى بكل مستلزماته .

---

1 ـ سي . دى . لويس ـ الصورة الشعرية ـ ص 168 .

خاتمة

أظن ، الآن ، بعد كل ماتقدم في الفصول السابقة ، يمكننا الاستنتاج : ان الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر باقطار المغرب قد خضعا لتطور نوعي كبير خلال المرحلة الزمنية التي شملها بحثنا ، وهي تمتد من سنة 1962 الى سنة 1987 . وان هذا التطور في الصورة الشعرية والرمز الفني ، كان تمثيلا صادقا لتطور نوعي آخر في حياة مجتمعنا بالمغرب نتج عنه تغيير شامل في مجمل الحساسية الشعرية والفنية اتضح أكثر على مستوى تغير الذوق الفني الجمالي ، ونمو الحس النقدى ، وتجدد الرؤية او تطورها ، بحيث شملت هذه النظرة الجديدة أدوات التعبير الشعرى كلها ، أعني الصورة والخيال والرمز واللغة والايقاع .
وامتد هذا التغيير في الذوق والحساسية الجمالية والرؤية الى التجربة نفسها ، فلونها بلون الواقع الجديد فانعكس هذا الواقع في الصورة الشعرية والرمز الفني تأكيدا او نفيا ومعارضة تمثيلا واقعا او تجاوزا ومغايرة ، حقيقة او حلما . وهو مايؤكد أيضا ان الشعر لا يزال عندنا كما عند غيرنا ، أحد مقومات ثقافتنا الاصيلة ، يؤثر في مجمل نشاطنا الروحي والفكرى والادبي ويتأثر به أيضا ، فنفيد منه معنى عمق تجاربنا او ضحالتها ، ونقيس به درجة حضورنا وتحضرنا أو غيابنا عن الوعي والحضارة ، كما نقيس به ايضا مدى قربنا او بعدنا عن الجذور .

وقد تأكد لنا كذلك ان صفوة شعرنا المعاصر بالمغرب الكبير يحقق شروط انتمائه الى دوحة الشعر العربي العظيمة ، أخذا وعطاء ، أفقا وتجربة ومعاناة ، صورة وأداة ، يتأثر به ويؤثر فيه ويتفاعل معه في كل الحالات . وماكان لنماذج الشعر الجاهلي والاسلامي والعباسي الرفيعة ، وقد اضحت تراثنا انسانيا ، وحتى نماذج عصر النهضة والعصر الحديث ان تغيب عن ذهن شاعرنا ووجدانه بالمغرب ، وهو الذى حرص على ان يصل مابينه وبين هؤلاء منذ القديم ، ويمزج آلامه وهمومه بآلامهم وهمومهم ، ويؤكد أن طموحه هو طموحهم ، وقد وحد بينهم اللسان والتاريخ المشترك وأواصر الانتماء والحضارة ، وشيئا آخر زاد فيه شاعرنا بالمغرب عن نظرائه بالمشرق ، ويتمثل في ربطه هذا القوى بين عامل الدين الاسلامي الحنيف بوصفه عقيدة عالمية سمحاء وبين "العروبة" بوصفها لغة وتراثا مشتركا وأرومة حتى ان شاعرنا لايكاد يفهم معنى الفصل بينهما ، لانه لا وجود لاحدهما في ذهنه ووجدانه دون الآخر .

لذلك وجدنا الصورة الشعرية عند شعرائنا في تونس والمغرب والجزائر وموريتانيا وليبيا تتنفس في اجواء اسلامية رحبة الاكتاف ، عبقة بشذى الذكريات عن البطولات الاسلامية الاولى مقترنة في ذهنه بالجهاد المقدس في أغلب الاحيان . وهي صور تقتبس ألوانها وأنوارها من

روح الاسلام وسماحته ، وتستمد جل رموزها الفنية منه ومن تراثه العريق ، فكان الشاعر الموريتاني مثلا حريصا أشد الحرص على احياء صور الشعر الاسلامي القديم وترديد رموزه مقترنة برموز الأسلامية الاولى في نسق يذكرنا أيضا بما شاع في الشعر العباسي من فنون البديع الضاحك احيانا ، وما ساده من انواع الرمز الصوفي الغامض احيانا اخرى .

كما وجدنا ذلك ميزة بعض الشعراء بالجزائر والمغرب وتونس أيضا ، لا سيما عند الشعراء مصطفى الغماري ، ومحمد بنيس ومحمد الطوبي والحبيب الهمامي الذين طبعوا انتاجهم الغزير بطابع فن المنمنمات البعيد الغور في نفوس الفنانين المسلمين ، وحياتهم الروحية بما يمتاز به هذا الفن من تعقد اشكاله وتداخل ألوانه ، وتقاطع خطوطه ، وعمق رمزيته وشفافيتها في آن واحد .

وكان الشاعر المغربي بصفة خاصة مهتما أكثر برسم صور الخراب الروحي الذى لحق بالانسان المغربي والعربي عبر نماذج شعرية كثيرة تجسدها الصورة والرمز ، ولا سيما تصوير الشاعر أحمد المجاطي المدن المغربية والعربية بما لحقها من غزو غربي منكر في العصر الحديث هذا الغزو الذى شمل الروح والمادة ، الانسان والبيئة ، المدن وآثارها جميعا . وتعد قصائد المجاطي بهذا الصدد نموذجا نادرا في الشعر العربي على هذا الاتجاه التصويرى الرمزى .

وكذلك حاول الشاعر التونسي ، وبدرجة أقل الشاعر الجزائرى والمغربي أيضا أن يقيم كل منهم اسطورة الانسان المغربي المعاصر في تحديه قدره المحتوم ، وحمل صخرته الابدية ، أعني الثورة على واقعه المتخلف على اختلاف بيّن بينهم في الرؤية والمنهج فارتفع الشاعر التونسي والمغربي الى مرتبة ديمومة الفعل الشعرى ومعانقة المطلق احيانا كثيرة في تصورهما مأساة انساننا المغربي في صورة الرحلة الروحية والغربة الحضارية مع قلة الزاد وهوان الانسان المغربي والعربي بعامة على أخيه ، وقد تصورها كل منهما في صورة الموت المتجدد عبر رموز الارض في تداخلها مع المرأة ، والنخلة في تداخلها مع الحضارة والجنون في تداخله مع الواقع ، ورموز اخرى كثيرة . في حين اقتصر الشاعر في الجزائر على ادانة اقانيم السياسة في عبثها بالقيم الروحية والحضارية ، ووظف رموزها بكثافة في شعره .

ولم يقف بنا البحث في هذه المسألة عند هذه النتائج حسب ، بل أكد لنا حقيقة اخرى طالما تجاهلها الدارسون بالمشرق ، وكادت تنطمس معالمها في التاريخ الثقافي للمغرب في القديم والحديث ، وتتصل بنكران بعضهم أصالة الابداع بعامة والابداع الشعرى بخاصة عندنا ، وقدرة شعرائنا وفنانينا على الهضم والتمثل والاحتفاظ باستقلالهم في فنونهم وابداعاتهم .

فقد أكد لنا بحثنا هذا فيما نحسب احتفاظ تراثنا الشعري المعاصر في مجمله بكل مقومات الشخصية المغربية وخصائصها الذاتية الممتازة من خلال ذلك الحضور المكثف لعناصر بيئة الشاعر في ابداعه او من خلال تصوير هذا الانسان وهو ملتصق بارضه واحتمائه باطلسه والوفاء لتراثه المحلي المخصوص ، والتفاعل مع تاريخه القريب والبعيد عبر صور شعرية مشحنة قوية اجملناها في فصل الصورة الحية او فصل الصورة المركبة الكلية ، وماتتضمنه من وفرة الرموز الفنية المخصوصة والمشتركة ايضا ، تنوعت بين القديم والحديث وتعددت دلالاتها كذلك . كل ذلك يشكل ، دون شك خصوصية في التعبير وجودة في التصوير ، وأصالة في التجربة ، تجلت في عدة نماذج شعرية عرضنا لها بالتحليل ، وأدت الى اتحادها بالرموز العربية والاسلامية الاخرى ، وحتى الرموز العالمية ايضا .

ومن هذه الخصوصية في التعبير والتصوير ، ومن مزج الالوان المحلية بالطموح والآلام الانسانية وصياغتها من جديد تلتقي هذه التجارب الشعرية في طموحها الى الكمال والافضل بتلك النماذج الفنية العالمية الاخرى التي تنشد الغاية ذاتها لكن من مواقع اخرى وبتجارب مختلفة . فقد تأثر كثير من شعرائنا بأغلب التيارات الفنية العالمية كالرومانسية والبرناسية والرمزية والكلاسيكية والواقعية ايضا بوصفها مدارس شعرية او وسائل فنية للتعبير عن أحاسيس انساننا بالمغرب الكبير وتجسيد رغبته في التحرر من الاستعمار او من قيود مجتمعه او من نفسه ايضا ، وكنا في بحثنا نشير كثيرا الى هذا التلاقي في الاداة الفنية والصورة والرمز حين يكون ذلك محققا ، سواء في الاتجاه التأثري الرومانسي او في الاتجاه الرمزي الحديث .

وكنا نلاحظ بهذا الصدد احتفال بعض شعرائنا المغاربة بمظاهر الطبيعة الحسية وحشدها في الصورة الشعرية بكثافة ، والميل الى تعظيم رمز الانثى وتعميمه كما عند الرومانسيين الاوائل ، كما كنا نلاحظ عند بعضهم الاخر المزج بين معطيات الحواس ، والوله الشديد أو الولوع بالحلم واطلاق العنان لتيار اللاشعور ان يسترسل في الصورة على حساب الثراء الفكري والرقابة العقلية كما هو الشأن عند البرناسيين والرمزيين ومن اليهم من المتصوفين المسلمين . وكم كان طريفا ومدهشا حقا ان يلاحظ الدارس في شعر هؤلاء مثل ذلك المزج القوي بين بعض مبادئ المدرسة الرمزية الحديثة التي تعتمد رموز الاحلام في الشعر وتعدها نوعا من الرياضة على المعرفة الغيبية "لان من يحلم ينسجم ذهنه مع واقعه" كما يقولون ، وبين الطريقة الصوفية القديمة التي تعول على الذوق والتجربة في صعودها الاحوال والمقامات حتى تنكشف الحجب امام الصوفي ، ويحظى بمشاهدة الحق والاتحاد مع المطلق .

وفي استطاعة البحث ان يكشف عن جوانب اخرى من الاصالة والجدة في شعرنـــا العربي المعاصر بالمغرب الكبير . ولعل الاهم في ذلك كله هو تأكيد مشاركته فــي نهضة الشعر العربي بعامة من ناحية ، وربطه من ناحية اخرى بالتيارات الشعريـــة والثقافية العالمية مؤثرا فيها ومتأثرا بها . وهو مايفيد حضورنا وفاعليتنا على الـــدوام وينزل هذا الشعر ايضا المنزلة التي يستحقها بين أداب أمم العالم .

مصـــادر البحـث ومراجعـه

=================

أ ـ المصـــادر

ب ـ المراجـع العربيـة

ج ـ المراجـع الاجنبيـة

أ ـ أهم المصادر المعتمدة
(دواوين شعرية وقصائد مختارة)

ـ أحمد (مفدي) : في انتظار موسم الرياح ، مطبعة النهضة ، فاس ، (دون تاريخ) .

ـ أحمد (مفدي) : قصيدة " الوقوف في مرتفع الصحو والدوار " ، مجلة الفكر ، عدد ديسمبر 1976 .

ـ أزراج (عمر) : وحرسني الظل ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1976 .

ـ أزراج (عمر) : الجميلة تقتل الوحش ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (دون تاريخ) .

ـ أزراج (عمر) : العودة الى تيزي رشيد ، طبعة لافوميك ، الجزائر ، 1985 .

ـ الامام (ناجي محمد) ، قصيدة هجرتي وهذه الايام " ، مجلة " الفكر " عدد نوفمبر 1977 .

ـ الامام (ناجي محمد) ، قصيدة : " حوار على الرصيف " ضمن مختارات ـ من الشعر الموريتاني المعاصر ـ تقديم خليل النحوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1979 .

ـ الامراني (حسن) : القصائد السبع ، المطبعة المركزية ، وجدة ، 1984 .

ـ الامراني (حسن) ، قصيدة : " وأصلي لك ايتها الفاكهة المحرمة " ضمن كتاب عبد الله راجع القصيدة المغربية المعاصرة . . . دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1987 ج 2 ، (ص 123 ـ 124) .

ـ أمين (فاضل) ، قصيدة : " نوفمبر والتاريخ " ضمن مختارات ـ من الشعر الموريتاني المعاصر ،

ـ باوية (محمد الصالح) : أغنيات نضالية ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (دون تاريخ) .

ـ بحرى (حمرى) : ماذنب المسمار ياخشبة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 .

ـ بحرى (حمرى) : أجراس القرنفل ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 .

ـ بحرى (مصطفى الحبيب) ، قصيدة : " الوجه الاخر للمأساة " ، مجلة " الفكر " ، عدد ماى 1977 .

ـ بحرى (مصطفى الحبيب) ، قصيدة : " محاولة لبعث شهرزاد " ، مجلة " الفكر " عدد 9 جوان 1983 .

ـ بحرى (مصطفى الحبيب) ، قصيدة : " الارض العلائية " ، ضمن كتاب محمد الصالح الجابري ـ ديوان الشعر التونسي الحديث ـ تراجم ومختارات ـ الشركة التونسية للتوزيع ، تونس 1976 .

ـ بحرى (مصطفى الحبيب) ، قصيدة : " صك العودة " مجلة " الفكر " ، عدد 3 ديسمبر 1978 .

ـ بحرى (مصطفى الحبيب) ، قصيدة : " قابيل " ، " الفكر " ، عدد ديسمبر 1980 .

ـ بابداوي (أحمد) : سبحانك يابلدي ـ مطبعة الاندلس، الدار البيضاء ، 1979 .

ـ بلبداوي (أحمد) ، قصيدة : "قداس المصلوبين على قارعة اليتم" ضمن كتاب عبد الله راجع ـ القصيدة المغربية المعاصرة ، ج1 ، (ص87 ، 88) .

ـ ابن حميدة (محسن) : قافلة العبيد ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1967 .

ـ ابن بيارة (أحمد) ، قصيدة : "بسمة الدهر" ، ضمن مختارات ـ من الشعر الموريتاني المعاصر .

ـ ابن دفعة (محمد) ، قصيدة "العاشق المتمرد" مجلة "أقلام" المغربية ، عدد 1 ، 1964 .

ـ ابن عبد اللطيف (محمد فال) ، قصيدة : "ذكرى" ، ضمن مختارات . من الشعر الموريتاني المعاصر .

ـ ابن عبد القادر (أحمد) (ولد عبد القادر كذلك) : أصداء الرمال ، دار البعث ، بيروت ، 1981 .

ـ ابن عبد القادر (أحمد) ، قصيدة : "صدى الفكر" ، مجلة "الفكر" عدد 2 ، نوفمبر 1977 .

ـ ابن عبد القادر (أحمد) ، قصيدة "صوارمع آلهة الشعر" ، مختارات ، من الشعر الموريتاني المعاصر .

ـ ابن عبد القادر (أحمد) ، قصيدة : "ليل ونهار في متحف التاريخ" ، مختارات ـ من الشعر الموريتاني المعاصر .

ـ ابن صالح (الميداني) : الاقنعة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1988 .

ـ ابن طلحة (محمد) ، قصيدة : "دون تحفظات" ، ضمن كتاب عبد الله راجع ـ القصيدة المغربية المعاصرة . . . ج1 ، (ص180 ـ 182) .

ـ ابن طلحة (محمد) ، قصيدة : "رؤى في موسم الهوس" ، كتاب عبد الله راجع ـ القصيدة المغربية المعاصرة . . . ج1 ، (ص251 ـ 254) .

ـ ابن طلحة (محمد) ، قصيدة : "قصيدة للانتظار والعبور الى أطفال اللاجئين" ، كتاب عبد الله راجع ـ القصيدة المغربية المعاصرة . . . ج2 ، (ص113 ـ 116) .

ـ ابن ميمون (أحمد) ، قصيدة : "الموت في شارع الظهيرة" ، ضمن كتاب عبد الله راجع ـ القصيدة المغربية المعاصرة . . . ج1 ، (ص188 ـ 190) .

ـ بنيس (محمد) : ماقبل الكلام ، مطبعة النهضة ، الدار البيضاء ، 1969 .

ـ بنيس (محمد) : مواسم الشرق ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1985 .

ـ بنيس (محمد) : ورقة البهاء ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1988 .

ـ التليسي (خليفة محمد) : ديوان خليفة محمد التليسي ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، 1989 .

ـ التليسي (خليفة محمد) ، قصيدة : "شموخ" ، مجلة "الفكر" ، عدد اكتوبر 1963 .

ـ التليسي (خليفة محمد) ، قصيدة: " النخلة الكريمة " ، مجلة " الفكر" عدد 2 نوفمبر 1982 .
ـ الجابري الدكتور (محمد الصالح) : ديوان ـ الشعر التونسي الحديث ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، 1976 .
ـ جوادى (سليمان) : يوميات متسكع محظوظ ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 .
ـ جوادى (سليمان) : أغاني الزمن الهادئ ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 .
ـ جوادى (سليمان) : قصائد للحزن واخرى للحزن أيضا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985 .
ـ جوادى (سليمان) : ثلاثيات العشق الاخر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 .
ـ الحباشة (أحمد) ، قصيدة: " حوارية الظل في قيظ العالم الاسفل " ، مجلة " الفكر" ، عدد جانفي 1981 .
ـ الحباشة (أحمد) ، قصيدة: " اين جوازك ياوطني " ، مجلة " الفكر" ، عدد اكتوبر 1983 .
ـ الحباشة (أحمد) ، قصيدة: " مواسم ظامئة للرى " ، مجلة " الفكر" ، عدد ماى 1984 .
ـ الحباشة (أحمد) ، قصيدة: " احلام الليالي الدافئة " مجلة " الفكر" عدد جويلية 1984 .
ـ حرزالله (محمد بوزيد) : مواويل للعشق والاحزان ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 .
ـ الحمرى (عنيبة) : مرثية للمصلوبين ، مطبعة الاندلس ، الدار البيضاء ، 1977 .
ـ الحمرى (عنيبة) ، قصيدة: " سيلان الدم العربي في تل الزعتر " ، ضمن كتاب عبد الله راجع القصيدة المغربية المعاصرة . . . ج1 ، (ص250 ـ 251) .
ـ حمدى (أحمد) : انفجارات ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1977 .
ـ حمدى (أحمد) : قائمة المغضوب عليهم ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 .
ـ حمدى (أحمد) : تحريرمالا يحرره ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1985 .
ـ خريف (محي الدين) : السجن داخل الكلمات ، دار المعارف للطباعة والنشر ، تونس ، 1990 .
ـ خريف (محي الدين) ، قصيدة: " سياحات النفرى " مجلة " الفكر" ، عدد 3 ديسمبر 1979 .
ـ خريف (محي الدين) ، قصيدة: " المملكة الخاصة " ، مجلة " الفكر" ، عدد مارس 1979 .
ـ خريف (محي الدين) ، قصيدة: " أكتب على ورق الليل " ، مجلة " الفكر" عدد ديسمبر 1981 .
ـ خريف (محي الدين) ، قصيدة: " وصايا الفضيل بن عياض " ، مجلة " الفكر" عدد أفريل 1980 .
ـ خمار (محمد بلقاسم) : أوراق ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1967 .

- خمار (محمد بلقاسم) : ظلال وأصداء ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (دون تاريخ) .
- خمار (محمد بلقاسم) : الحرف الضوء ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1979 .
- دبّ (علي) : تسجلت الفرح ، دار الرياح الاربعة ، تونس ، 1985 .
- دبّ (علي) ، قصيدة : " يوم الارض " ، مجلة " الفكر " ، عدد 7 أفريل 1977 .
- دب (علي) ، قصيدة : " اجنحة النخل والارز " ، مجلة " الفكر " ، عدد جويلية 1977 .
- دب (علي) ، قصيدة : " الحزن بركة في القلب " ، مجلة " الفكر " ، عدد أفريل 1985 .
- دب (علي) ، قصيدة : " لطيور الزينة تبيض الصحراء " ، مجلة " الفكر " عدد اكتوبر 1978 .
- دب (علي) ، قصيدة : " سلام على الام انشودة **وقضية** " ، مجلة " الفكر " ، عدد ماى 1978 .
- راجع (عبد الله) : القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد (في جزئين) منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1987 .
- راجع (عبد الله) ، قصيدة " من وثائق الاتهام " ، ضمن كتابه - القصيدة المغربية المعاصرة . . ج1 ، (ص190 - 192) .
- الرباوى (محمد علي) : البيعة المشتعلة ، المطبعة المركزية ، وجدة ، 1987 .
- الرباوى (محمد علي) ، قصيدة : " قصة القدر " ، مجلة " الفكر " ، عدد افريل 1975 .
- الرباوى (محمد علي) ، قصيدة : " القلة والملح الاصفر " ، مجلة " الفكر " عدد مارس 1979 .
- رزاقي (عبد العالي) : الحب في درجة الصفر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1977 .
- رزاقي (عبد العالي) : أطفال بورسعيد يهاجرون الى أول ماى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 .
- رزاقي (عبد العالي) : يوميات الحسن بن الصباح ، طبعة لافوميك ، الجزائر ، 1985 .
- رزوقة (يوسف) : برنامج الوردة ، دار الاخلاء ، تونس ، 1985 .
- رزوقة (يوسف) : لغة الاغصان المختلفة (باشتراك) ، تونس ، 1982 .
- رزوقة (يوسف) ، قصيدة : " منخفضات الوجع القاسي " ، مجلة " الفكر " ، عدد مارس 1978 .
- رزوقة (يوسف) ، قصيدة : " الرياح عادة تأتي لواقح " ، مجلة " الفكر " ، عدد اكتوبر 1978 .
- رزوقة (يوسف) ، قصيدة : " ثلاث قصائد مسروقة من مخزن الفجيعة " ، " **الفكر** " عدد ماى 1978 .
- رزوقة (يوسف) ، قصيدة : " رحيلا في صهيل النهر الآتي " ، " الفكر " ، عدد ديسمبر 1979 .
- رزوقة (يوسف) ، قصيدة : " البدء من الصفر " ، " الفكر " ، عدد فيفرى 1982 .

ـ رزوقة (يوسف) ، قصيدة: " مقترح الرماد " ، مجلة " الفكر " ، عدد اكتوبر 1983 .

ـ رزوقة (يوسف) ، قصيدة: " المنفى " ، " الفكر " ، عدد ماى 1985 .

ـ زيتلي (محمد) : فصول الحب والتحول ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (دون تاريخ) .

ـ زيتلي (محمد) ، قصيدة: " انهيار مملكة الحوت " ، مجلة " الفصول الاربعة " ، عدد 15 سبتمبر 1981 .

ـ زكريا (مفدى) : اللهب المقدس ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 .

ـ زكريا (مفدى) : الياذة الجزائر، المعهد التربوى الوطني ، الجزائر، (دون تاريخ) .

ـ زكريا (مفدى) ، قصيدة: " عيد وحدتي " ، ضمن كتاب صالح خرفي ، الشعر الجزائرى الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 ، الملحق الشعرى .

ـ الزيتوني (عبد السلام) ، قصيدة: " بحار روميلاد عاصفة " ، " أقلام " المغربية، عدد 4، 1964 .

ـ الزيتوني (عبد السلام) ، قصيدة: " خريف عاصفة " ، " أقلام " المغربية، عدد 5، 1965 .

ـ السائحي (محمد الاخضر) : جمر ورماد ، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1981 .

ـ السائحي (محمد عبد القادر) : ألوان من الجزائر، دار مكتبة الشركة الجزائرية ، الجزائر، 1968 .

ـ سنان (عبد السلام مختار) ، قصيدة: " في مهرجان الاجلاء والوحدة " ، مجلة " الفصول الاربعة عدد 15 ، سبتمبر 1981 .

ـ السوسي (حسن) ، قصيدة: " تلتقي الارض ها هنا والسماء " ، مجلة " الفصول الاربعة " ، عدد 15، سبتمبر 1981 .

ـ شرف (الصادق) : شواطئ العطش ، الشركة التونسية لفنون الرسم ، تونس، 1978 .

ـ شرف (الصادق) : لغة الاغصان المختلفة (باشتراك) ، دار الاخلاء ، تونس، 1982 .

ـ شرف (الصادق) ، قصيدة: " العطش الدائم . . . ولا زال " ، " الفكر " ، عدد أفريل 1978 .

ـ شرف (الصادق) ، قصيدة: " قلبي لتونسيتين وتونس لي وحدى " ، " الفكر " ، عدد جوان 1986 .

ـ شرف (الصادق) ، قصيدة: " في موسم الشمول " ، " الفكر " ، عدد جويلية 1983 .

ـ الشريف (محمد الامين) ، قصيدة: " في رحاب الخيال " ، " الفكر " ، عدد جانفي 1985 .

ـ شعابنية (محمد عمار) : طعم العرق ، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1985 .

ـ الشياظمي (هناوى أحمد) : اشعار للناس الطيبين (باشتراك) ، الدار البيضاء ، (دون تاريخ) .

ـ الشياظمي (هناوى أحمد) ، قصيدة: " قالت " ، مجلة " اقلام " المغربية، عدد 4، 1964 .

ـ صمادح (منور) : نسرونصر، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1972 .

ـ صمادح (منور) : السلام على الجزائر ، دار الكتب الشرقية ، تونس، 1972 .

ـ صمود (نورالدين) : رحلة في عبير ، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1969 .

ـ صمود (نورالدين) ، قصيدة: "سياج الحب والازهار" ، "الفكر" ، عدد 3ديسمبر1970 .

ـ صمود (نورالدين) ، قصيدة: "في أرض الجبن والجهل" ، "الفكر" ، عدد 1أكتوبر1978 .

ـ صمود (نورالدين) ، قصيدة: "الخوف من الحرب" ، مجلة "الفصول الاربعة" عدد 15سبتمبر 1981 .

ـ الطبال (عبد الكريم) : الاشياء المنكسرة ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1974 .

ـ الطبال (عبد الكريم) : البستان، مكتبة دار الامان ، الرباط ، 1988 .

ـ الطبال (عبد الكريم) ، قصيدة: "احلام عاصفة" ، "أقلام" المغربية، عدد 5 ، 1964 .

ـ الطبال (عبد الكريم) ، قصيدة: "أصداف" ، "أقلام" المغربية، عدد 6، 1973 .

ـ الطبال (عبد الكريم) ، قصيدة: "أين الربيع" ، "اقلام" المغربية، عدد 3، 1964 .

ـ الطبال (عبد الكريم) ، قصيدة: "ايقاعات" ، العلم الثقافي بتاريخ 18 فبراير 1972 .

ـ الطرابلسي (أسماء) ، "من مفكرة عاشقة" ، مجلة الفصول الاربعة ، عدد 16ديسمبر1981 .

ـ الطريبق (حسن) ، قصيدة "لن بستلين" ، مجلة "أقلام" المغربية، عدد 2، 1964 .

ـ الطريبق (حسن) ، قصيدة "عودة المحارب" ، "العلم الثقافي" ، الجمعة 19اكتوبر1973 .

ـ الطريبق (حسن) ، قصيدة "الوجه العائد" ، "العلم الثقافي" ، بتاريخ 30نوفمبر1973 .

ـ الطوبي (محمد) ، قصيدة "الرّصد" ، مجلة "الفكر" ، عدد ديسمبر1978 .

ـ الطوبي (محمد) ، قصيدة "الحب رميا بالرصاص" ، "الفكر" ، عدد جوان 1982 .

ـ الطوبي (محمد) ، قصيدة "احتفالية الخروج من الخريف" ، "الفكر" ، عدد جانفي 1983 .

ـ الطوبي (محمد) ، قصيدة "مواعيد الشغف الشاسع" ، "الفكر" ، عدد اكتوبر1983 .

ـ الطوبي (محمد) ، قصيدة "سهام" ، "الفكر" ، عدد ديسمبر 1983 .

ـ الطوبي (محمد) ، قصيدة "وكان الخريف اميرا" ، "الفكر" ، عدد ماي 1984 .

ـ علال (الحجام) : الحلم في نهاية الحداد ، دار الكتاب ، الدار البضاء ، 1975 .

ـ علال (الحجام) ، قصيدة "زمن الخيانة" ، جريدة "المحرر الثقافي" بتاريخ 18جانفي 1978 .

ـ العلوى (محمد) ، قصيدة "تحية" ، "العلم الثقافي" بتاريخ 19اكتوبر1973 .

ـ الغمارى (محمد مصطفى) : اسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1977 .

ــ الغماري(محمد مصطفى) : أغنيات الحب والنار، الشركةالوطنيةللنشروالتوزيع،الجزائر،1980 .

ــ الغماري(محمد مصطفى) : خضراء تشرق من طهران ، مطبعة البعث ، قسنطينة، 1980 .

ــ الغماري(محمد مصطفى) : لن يقتلوك ، مطبعة البعث ، قسنطينة ، 1980 .

ــ الغماري(محمد مصطفى) : قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع ، الجزائر ، 1982 .

ــ الغماري(محمد مصطفى) : عرس في مأتم الحجاج ،الشركةالوطنيةللنشروالتوزيع ، الجزائر، 1982.

ــ الغماري(محمد مصطفى) : بوح في موسم الاسرار ، طبعة لافوميك ، الجزائر ، 1985 .

ــ الغماري(محمد مصطفى) : حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسةالوطنيةللنشر، الجزائر ، 1986 .

ــ الغماري(محمد مصطفى) : مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسةالوطنيةللنشر، الجزائر،1989 .

ــ القاسمي (عبدالله مالك) : لغة الاغصان المختلفة(باشتراك) ، دارالاخلاء، تونس، 1982 .

ــ القاسمي (عبدالله مالك) ، قصيدة: " من خلف الاسوارأشهق بالحلم" ، " الفكر" ، عدد اكتوبر 1981 .

ــ القاسمي (عبدالله مالك) ، قصيدة: " مملكة الفقر" ، " الفكر" ،عدد ماى 1984 .

ــ القاسمي (عبدالله مالك) ، قصيدة " هوالفتى . . يواعد الصباح " ، " الفكر" ،عدد مارس1986 .

ــ قداوين(كمال) : لغة الاغصان المختلفة(باشتراك) ، دار الاخلاء ، تونس، 1982 .

ــ قداوين (كمال) ، قصيدة " قصائد متوحشة" ، " الفكر" ،عدد نوفمبر1981 .

ــ قداوين(كمال) ، قصيدة " من تلفت في مدن الريح " ، " الفكر" ،عدد جانفي 1983 .

ــ قداوين(كمال) ، قصيدة " ورقات مهملة من كتاب" " المسائل " ، " الفكر" ،عدد جوان 1986 .

ــ القديدى(أحمد) ، قصيدة: " محاولة للصراخ في الغابة الكبيرة" ، ضمن كتاب محمد الصالح الجابرى ــ ديوان الشعر التونسي الحديث.

ــ القديدى(أحمد) ، قصيدة " المدينة" ، ضمن كتاب محمد الصالح الجابرى ــ ديوان الشعر التونسي الحديث .

ــ الكنوني (محمد الخمار) : رماد هسبريس، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1987 .

ــ الكنوني (محمد الخمار) ، قصيدة " الاميرالبطل " ، مجلة " اقلام " المغربية ،عدد 1، 1964 .

ــ الكنوني (محمد الخمار) ، قصيدة " قصيدة " ، " أقلام " المغربية،عدد 3 ، 1966 .

ـ اللغماني (أحمد) : قلب على شفة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1966 .

ـ اللغماني (أحمد) ، قصيدة " تقولين " ، مجلة " الفكر" عدد 1اكتوبر، 1979 .

ـ اللغماني (أحمد) ، قصيدة " علامة استفهام" ، " الفكر" ، عدد جوان 1979 .

ـ اللغماني (أحمد) ، قصيدة " لقاء" ، " الفكر" ، عدد 2نوفمبر 1982 .

ـ اللغماني (أحمد) ، قصيدة " خشية على الشعر" ، " الفكر" ، عدد نوفمبر 1980 .

ـ ماجد (جعفر) ، قصيدة " الصباح القريب" ، ضمن كتاب محمد الصالح الجابرى ، ديوان الشعر التونسي المعاصر .

ـ ماجد (جعفر) ، قصيدة " رسالة القيروان" ، مجلة " الفكر" ، عدد ماى 1975 .

ـ ماجد (جعفر) ، قصيدة " الافكار" ، " الفكر" ، عدد جانفي 1980 .

ـ المجاطي (أحمد) : الفروسية ، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط ، 1987 .

ـ المجاطي (أحمد) ، قصيدة " وراء الجزر" ، مجلة " أقلام " المغربية ، عدد 1، 1964 .

ـ المجاطي (أحمد) ، قصيدة " كبوة الريح " ، " أقلام " المغربية ، عدد 2 ، 1964 .

ـ المجاطي (أحمد) ، قصيدة " مذكرات مشردة " ، " أقلام " المغربية، عدد 6، 1964 .

ـ المجاطي (أحمد) ، قصيدة " من كلام الاموات" ، " أقلام " المغربية، عدد (9ـ10) ، 1965 .

ـ المجاطي (أحمد) ، قصيدة " الفروسية" ، " أقلام " المغربية، عدد 1، 1966 .

ـ المجاطي (أحمد) ، قصيدة " خف حنين" ، " أقلام " المغربية ، عدد 3، 1966 .

ـ المجاطي (أحمد) ، قصيدة " من تجليات الغربة وراء أسوار دمشق" ، " أقلام" ، عدد 4، 1972 .

ـ المجاطي (أحمد) ، قصيدة " الخمارة" ، مجلة " الفكر" ، عدد ديسمبر 1976 .

ـ المرزوقي (رياض) ، قصيدة " باريسيات" ، مجلة " الفكر" ، عدد نوفمبر 1974 .

ـ المرزوقي (رياض) ، قصيدة " مقاطع اسبانيا " ، " الفكر" ، عدد جانفي 1978 .

ـ المرزوقي (رياض) ، قصيدة " الهجرة" ، " الفكر" عدد جوان 1975 .

ـ المرزوقي (رياض) ، قصيدة " قصيدتان لفلسطين" ، " الفكر" عدد أكتوبر 1975 .

ـ مستغانمي (أحلام) : على مرفاء الايام ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1972 .

ـ مستغانمي (أحلام) ، قصيدة " رسالتان الى أمي" و" جرح قديم" مطبوعة خاصة بأمسية شعرية بجامعة الجزائر يوم 7/4/1972

ـ المسكيني (الصغير) : اشعار للناس الطيبين (بأشتراك) ، مطبوعات رواد القلم ، الدار البضاء ، (دون تاريخ) .

ـ المشرقي (البشير) ، قصيدة " من مذكرات ابي حيان" ، " الفكر" ، عدد جويلية 1981 .

- المشرقي (البشير) ، قصيدة " ثلاثية الميلاد والتوهج والانطفاء " ، " الفكر" ، عدد مارس 1985 .
- المصراتي (محمد حمدان) ، قصيدة " مناجاة" ، مجلة " الفصول الاربعة " ، عدد 15، 1981 .
- المصراتي (محمد حمدان) ، قصيدة " الاشراق " ، مجلة " الفصول الاربعة " ، عدد 16، 1981 .
- المليانى (ادريس) : اشعار للناس الطيبين (باشتراك) ، مطبوعات رواد القلم ، الدار البيضاء ، (دون تاريخ) .
- المومني (محمد) : آخر أعوام العقم ، طبعة الدار البيضاء ، 1974 .
- النحوى (خليل) ، قصيدة " زحفا الى القمم " ، مجلة " الفكر " ، عدد نوفمبر 1977 .
- النحوى (خليل) ، قصيدة " رسالة الى ابن عامر " ، ضمن " مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر " ، تقديم خليل النحوى .
- النحوى (خليل) ، قصيدة " غفرا " ، ضمن " مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر " .
- النحوى (خليل) ، قصيدة " الورقة التاسعة " ، ضمن " مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر " .
- النحوى (خليل) : مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر ، (اختيار وتقديم خليل النحوى) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1979 .
- هاشم (محمد كابر) ، قصيدة " لغز الحياة " ضمن " مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر " .
- هاشم (محمد كابر) قصيدة " حروف سحرية " ، ضمن " مختارات من الشعر الموريتاني المعاصر " .
- الهاني (محمد علي) ، قصيدة " ويبقى النخل العربي الباسق أخضر " ، " الفكر " ، عدد اكتوبر 1982 .
- الهاني (محمد علي) ، قصيدة " أيات من سورة البعث " ، " الفكر " ، عدد فيفرى 1981 .
- الهاني (محمد علي) ، قصيدة " محمد واحد . . محمد متعدد " ، " الفكر " ، عدد جوان 1983 .
- الهمامي (الحبيب) : لغة الاغصان المختلفة (باشتراك) ، دار الاخلاء ، تونس ، 1982 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " لقاء " ، مجلة " الفكر " ، عدد نوفمبر 1981 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " اسميك نصفي " ، " الفكر " ، عدد ديسمبر 1981 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " الهجرة " ، " الفكر " ، اكتوبر 1982 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " ارضي ياشهرزادى . . " ، " الفكر " ، عدد فيفرى 1982 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " قصيدة اليأس " ، " الفكر " ، نوفمبر 1982 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " الفضاء المشقق بالذكريات " ، " الفكر " ، اكتوبر 1983 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " عباس " ، " الفكر " ، عدد فيفرى 1983 .

- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " مدن الحلوى والملح " ، " الفكر " ، عدد مارس 1983 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " هذا نشيدى فأين مشنقتي " ، " الفكر " جوان 1983 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " في اتجاه مناهضة الياسمين " ، " الفكر " ، نوفمبر 1983 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " لا جدار سوى الرمح " ، " الفكر " ، ديسمبر 1983 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " نخلة الجنون " ، " الفكر " ديسمبر 1984 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " وجع العرس في داخلي " ، " الفكر " ، مارس 1984 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " أعطوني الكوثر " ، " الفكر " ، جوان 1984 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " ملكة الماء " ، " الفكر " ، فيفرى 1985 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " المجنون " ، " الفكر " ، جانفي 1985 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " الخطى تخلق الطرقات " ، " الفكر " ، جوان 1985 .
- الهمامي (الحبيب) ، قصيدة " تونس " ، " الفكر " ، عدد جانفي ومارس وافريل 1986 .
- ولد عبد القادر (أحمد) ، انظر : ابن عبد القادر .
- الوهابي (المنصف) : **ألواح** ، طبعة ديميتر ، تونس ، 1982 .
- الوهابي (المنصف) ، قصيدة " أسمع الزهر ينبت في رحم الصاعقة " ، " الفكر " ، ماى 1977 .
- يحياوى (عياش) : **تأملات في وجه الثورة** ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 .

ب ـ أهم المراجع المعتمدة

ـ القرآن الكريم .

ـ الامدى (ابوالقاسم الحسن بن بشر ـ 370هـ) : الموازنة ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة بمصر ، ط 3 ، 1959 .

ـ "أى . اى رتشاردز" : مبادئ النقد الادبي ، ترجمة د . مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية للطباعة ، القاهرة ، 1963 .

ـ "ادمون ولسون" : قلعة أكسل (دراسة في الادب الرمزى الغربي) ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1979 .

ـ أدونيس (علي أحمد سعيد) ، مقالة : "تجربتي الشعرية" ، مجلة "الفكر" ، عدد جوان 1981 .

ـ "أرشبالد مكليش" : الشعر والتجربة ، ترجمة د . سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة بيروت ، 1963 .

ـ "ارنست فيشر" : ضرورة الفن ، ترجمة د . ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، (دون تاريخ) .

ـ "أرنولد توينبي" : تاريخ البشرية ، ترجمة د . نقولا زيادة ، دار الاهلية للنشر والتوزيع ، بيروت 1985 .

ـ اسماعيل الدكتور (عزالدين) : الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1967 .

ـ اسماعيل الدكتور (عزالدين) : الاسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ط2 ، 1968 .

ـ اسماعيل الدكتور (عزالدين) : التفسير النفسي للادب ، دار العودة ، بيروت ، (دون تاريخ) .

ـ الاصفهاني (أبوالفرج علي بن الحسين) : كتاب الاغاني ، طبعة دار الثقافة ، بيروت ، ط5 ، 1981 .

ـ أطيمش الدكتور (محسن) : دير الملاك ـ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982 .

ـ الاعرجي الدكتور (محمد حسين) : مقالات في الشعر العربي المعاصر ، داروهران ، قبرص ، 1985 .

ـ "اليزابث درو" : الشعر ـ كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة د . محمد ابراهيم الشوش ، نشر مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، 1961 .

ـ بدوي الدكتور (محمد مصطفى) : كولردج ـ سلسلة نوابغ الفكر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، (دون تاريخ) .
ـ برادة (محمد) ، مقالة : " خواطر نقدية . . . " ، مجلة " أقلام " المغربية ، عدد 2 ، 1966 .
ـ ابن أحمد (محمد الحافظ) ، مقالة : " المحاضر ـ جامعات الادب والثقافة ومعاهد العلم في الصحراء " ، مجلة (الفكر) ، عدد نوفمبر 1977 .
ـ ابن بلقاسم (نورالدين) ، مقالة : " الادب العربي والمستقبل " ، " الفكر " ، عدد ديسمبر 1977 .
ـ ابن حامد (المختار) ، مقالة " بعض ملامح الوجه التاريخي والثقافي لموريتانية " ، " الفكر " ، عدد نوفمبر 1977 .
ـ ابن خلدون (عبد الرحمن) : المقدمة ، دار الكاتب اللبناني ، بيروت ، ط3 ، 1967 .
ـ ابن سيدي (أحمد) ، مقالة : " في سبيل رؤية جادة للمجتمع الموريتاني " ، " الفكر " ، نوفمبر 1977 .
ـ ابن عبد القادر (أحمد) ، مقالة : " مدارس الشعر الموريتاني في القديم " ، " الفكر " ، نوفمبر 1977 .
ـ ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم ـ 286هـ) : الشعر والشعراء ، قسنطينة ، ط1 ، 1282هـ .
ـ ابن المعتز (أبو العباس عبد الله ـ 296هـ) : كتاب البديع تحقيق المستشرق " اغناطيوس كراتشقوفسكي " ، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1982 .
ـ ابن منظور (ابو الفضل جمال الدين بن مكرم ـ 711هـ) : لسان العرب ، دار صادر للطباعة بيروت ، 1967 .
ـ " ت . س . اليوت " : مقالات في النقد الادبي ، ترجمة د . لطيفة الزيات ، دار الجيل ، القاهرة (دون تاريخ) .
ـ " تشرلز فيد لسون " : الرمزية والادب الاميركي ، ترجمة هاني الراهب ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، 1976 .
ـ التليسي (محمد خليفة) : الشابي وجبران ، الدار العربية للكتاب ، بيروت ، 1984 .
ـ تليمة الدكتور (عبد المنعم) : مقدمة في نظرية الادب ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1976 .
ـ الجابري الدكتور (محمد صالح) : الشعر التونسي المعاصر ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، 1974 .
ـ الجابري الدكتور (محمد صالح) ، مقدم " ـ ديوان خليفة محمد التليسي " ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، 1989 .

ـ الجابرى الدكتور(محمد صالح) ، " مقدم " ديوان ـ السجن داخل الكلمات ، شعر محي الدين خريف ، دار المعارف للطباعة والنشر ، تونس ، 1990 .

ـ الجاحظ (ابوعثمان عمروبن بحر ـ 255) : البيان والتبيين ، دار الفكر ، بيروت 1968 .

ـ الجاحظ (ابوعثمان عمروبن بحر .) كتاب الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام هـارون ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ط3 ، 1969 .

ـ " جان بول سارتر " : ما الادب ؟ ترجمة د . غنيمي هلال ، مطبعة نهضة مصر ، (دون تاريخ) .

ـ " جان لا بلانش " : معجم مصطلحات التحليل النفسي ، ترجمة د . مصطفى حجازى ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985 .

ـ جبرا (ابراهيم جبرا) ، " مترجم " : الاسطورة والرمز ، مجموعة مقالات في النقد الادبـي ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، بيروت ، 1980 .

ـ جبرا (ابراهيم جبرا) ، " مترجم " : ديلان توماس ، مجموعة مقالات نقدية في تحليل شعـر " ديلان توماس " الاميركي ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982 .

ـ الجرجاني (عبد القاهر) : اسرار البلاغة ، تحقيق : هـ . ريتر ، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1983 .

ـ الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الاعجاز ، تعليق وشرح عبد المنعم جفاجي ، مطبعـة الفجالة الجديدة ، القاهرة ، 1977 .

ـ الجمحي (محمد بن سلام ـ 231) : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمد محمد شاكر مطبعة المدني ، القاهرة ، (دون تاريخ) .

ـ الجيوسي الدكتورة (سلمى الخضراء) ، مقالة " الموقف والرؤيا في شعر الشابي " ، مجـلة " الفكر " ، عدد ديسمبر 1984 .

ـ الحاوى (اليا) : بدر شاكر السياب ، دار الكاتب اللبناني ، بيروت ، (دون تاريخ) .

ـ الحاوى (اليا) ، مقالة : " الصورة بين الشعر القديم والمعاصر " مجلة " الاداب " ، عدد 2 فبراير 1960 .

ـ حجازى (أحمد عبد المعطي) ، مقالة : " في الرؤية والتجربة " ، " الفكر " ، عدد جوان 1981 .

ـ حزل (عبد الرحيم) ، مقالة : " هل يقع الحافر على الحافر . " ، " الفكر " ، عدد جوان 1985 .

ـ حسين الدكتور (طه) ، مترجم : " أوديب ثيسيوس " تأليف اندري جيد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1968 .

- حشلاف (عثمان) : التراث والتجديد في شعر السياب ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986 .
- حشلاف (عثمان) ، مقالة: "النغم الضائع في يوميات متسكع محظوظ" ، صحيفة "أضواء" - الجزائر - بتاريخ 9و16/ 3/ 1985 .
- الحفني (عبد المنعم) : معجم مصطلحات الصوفية ، دار المسيرة ، بيروت ، 1980 .
- الحكيم (توفيق) : الملك أوديب ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، (دون تاريخ) .
- حموني الدكتور (الطاهر) : منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، الدار التونسية للنشر تونس، 1984 .
- الحليوى (محمد) : في الادب التونسي ، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1969 .
- خرفي الدكتور (صالح) : الشعر الجزارى الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984 .
- خرفي الدكتور (صالح) : في رحاب المغرب العربي ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، 1985 .
- خرفي الدكتور (صالح) : شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر (دون تاريخ)
- الخورى الدكتور (منح) : الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت ، ط1، 1966 .
- الخياط الدكتور (جلال) : الاصول الدرامية في الشعر العربي ، دار الحرية، بغداد ، 1982 .
- الخياط الدكتور (جلالا) : الشعر والزمان، وزارة الاعلام والثقافة، بغداد ، 1975 .
- داود الدكتور (أنس) : الاسطورة في الشعر العربي الحديث ، دار الجيل للطباعة ، القاهرة (دون تاريخ) .
- " د .سي .ميوميك" ، المفارقة ، ترجمة د .عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد ، بغداد ، 1982 .
- " د .م .ج .ل .يونق" ، مقالة: "بعض الافكار حول القيم الاخلاقية في شعر أبي القاسم الشابي " ، "الفكر" ، عدد نوفمبر 1984 .
- رزوقة (يوسف) ، مقالة: "ألواح - بحث صوفي في مدينة حديثة" ، "الفكر" ، عدد افريل 1983 ،
- ركيبي الدكتور (عبد الله) : الشعر الديني الجزائرى الحديث ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 .
- ركيبي الدكتور (عبد الله) : الشاعر جلواح ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 .

ـ ركيبي الدكتور (عبد الله) : قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس ط3، 1977 .

ـ زكي الدكتور (أحمد كمال) : النقد الادبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت ، 1981 .

ـ الزوزني (أبو عبد الله الحسين) : شرح المعلقات السبع ، مكتبة المعارف، بيروت، ط5، 1985 .

ـ الساكر (الشاذلي) ، مقالة: "موجة النقد الجديد بفرنسا" ، "الفكر" ، عدد جوان 1983 .

ـ سعد الله الدكتور (أبو القاسم) : تجارب في الادب والرحلة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1983 .

ـ سعد الله الدكتور (أبو القاسم) ، مقالة "الادب العربي والثورة التكنولوجيا" ، "الفكر" ، أفريل 1973 .

ـ السعدي (أبو زيان) : في الادب التونسي المعاصر، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1974 .

ـ سعدي الدكتور (عثمان) : قضية التعريب في الجزائر، دار الطليعة ، بيروت ، 1967 .

ـ السياب (بدر شاكر) : ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، 1971 .

ـ سي . دي . لويس: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين ، دار الرشيد بغداد ، 1982 .

ـ الشابي (أبو القاسم) : الخيال الشعري عند العرب ، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975 .

ـ شعابنية (محمد عمار) ، مقالة: "تجربة الشعر المنجمي بتونس" ، "الفكر" ، اكتوبر 1978 .

ـ صبحي (محي الدين) : الكون الشعري عند نزار قباني ، دار الطليعة، بيروت ، 1977 .

ـ صبحي (محي الدين) : معقب "حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي" ملحق بديوان ـ الفروسية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، 1987 .

ـ صبحي (محي الدين) ، مقالة "ظواهر من تغيير الحساسية الادبية" ، "الفكر" ، أفريل 1973 .

ـ صبحي (محي الدين) ، مقالة "أزمة الواقعية في واقع الادب العربي" ، "الفكر" ، فيفري 1978 .

ـ "صموئيل هنري هووك" : منعطف المخيلة البشرية ـ بحث في الاساطير ـ ترجمة صبحي حديدي ، دار الحوار ، دمشق ، 1983 .

ـ العالم (محمود أمين) ، مقالة "لغة الشعر الحديث" ، "الفكر" ، عدد جوان 1981 .

ـ العامل (عادل) ، "مترجم" : الادب وقضايا العصر، مجموعة مقالات نقدية، دار الرشيد بغداد ، 1981 .

ـ عباس الدكتور (احسان) : تاريخ النقد الادبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ط4 ، 1983 .

ـ عبد الله الدكتور (محمد حسن) : الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981 .

ـ عبد البديع (لطفي) : الشعر واللغة ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، 1969 .

ـ عصفور الدكتور (أحمد جابر) : الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1984 .

ـ عصفور الدكتور (أحمد جابر) ، مقالة: "من الخيال الشعري" ، "الفكر" ، عدد ديسمبر 1984 .

ـ فتح الباب (حسن) ، مقالة: "الشعر الجديد في الجزائر بين الواقع وآفاق المستقبل ، مجلة "الثقافة والثورة" ، الجزائر ، رقم النشر 041 ، بتاريخ 1/ 10/ 1981 .

ـ فتوح الدكتور (أحمد) : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 1984 .

ـ قاسم (عبد العزيز) ، مقالة: "الثورة في الشعر التونسي المعاصر" ، "الفكر" ، فيفري 1981 .

ـ قاسم (عبد العزيز) ، مقالة: "نظرات في التونسي من خلال مجلة الفكر 1955ـ1985" ، مجلة "الفكر" ، عدد اكتوبر 1985 .

ـ قاسم الدكتور (محمد) : الخيال في مذهب ابن عربي ، معهد البحوث العربية ، القاهرة ، 1969 .

ـ القاسمي (عبد المالك) ، مقالة: "الاستثناء والقاعدة" ، "الفكر" ، عدد جوان 1985 .

ـ القاسمي (محمد أحمد) ، مقالة: "مدخل لاشكالية الحداثة في الشعر" ، مجلة "الفكر" عدد جويلية 1984 .

ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، تحقيق س. أ. بونيباكر ، طبعة ليدن ، 1950 .

ـ القرطاجني (حازم ـ 684هـ) : منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تحقيق محمد بن الحبيب الخوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ط2 ، 1981 .

ـ القرقوزي (محمد المعطي) ، مقال: "الشعر المغربي الحديث ـ امكانياته وآفاقه" ، مجلة "أقلام" المغربية ، عدد 6 ، 1973 .

ـ القشيري (ابو القاسم ـ 465هـ) : الرسائل القشيرية ، تحقيق د. محمد حسن ، المكتبة العصرية ، بيروت ، (دون تاريخ) .

ـ القلماوي الدكتورة (سهير) : النقد الادبي ، دار المعرفة ، القاهرة ، (دون تاريخ) .

ـ القلماوي الدكتورة (سهير) : ألف ليلة وليلة ـ دراسة نقدية لكتاب "الليالي" دار المعارف، بمصر، القاهرة، ط4، 1976 .
ـ كريدس (نورالدين)، مقالة "حياة اللغة أم لغة الحياة"، "الفكر"، عدد ماي 1983 .
ـ كريدس (نورالدين)، مقالة "اللغة بين معرفة الواقع وواقع المعرفة"، "الفكر"، ماي 1984 .
ـ "كولردج" : النظرية الرومانسية، ترجمة عبد الرحمن حسان، دار المعارف، القاهرة، 1971 .
ـ "كولون ولسون" : الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديزاوي ابوحجلة، دار الاداب، بيروت، 1972 .
ـ كيليطو (عبد الفتاح) : الادب والغرابة ـ دراسة بنيوية في الادب العربي، دار الطليعة، بيروت، 1982 .
ـ لؤلؤة الدكتور (عبد الواحد) مترجم: موسوعة المصطلح النقدي، ثلاث مجلدات، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983 .
ـ "لويس هورتيك" : الفن والادب، ترجمة بدرالدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والارشاد دمشق، 1965 .
ـ ماجد (جعفر) باشتراك: مختارات من الادب التونسي المعاصر ـ الشعر، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985 .
ـ مبارك الدكتور (زكي) : التصوف الاسلامي في الادب والاخلاق، المكتبة العصرية، بيروت، (دون تاريخ) .
ـ متي الدكتور (فائق) : اليوت، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعرفة، القاهرة، 1966 .
ـ المجاطي (أحمد)، مقالة: "جولة في شعر العدد الماضي"، "أقلام" المغربية، عدد 6، 1964 .
ـ المجاطي (أحمد)، مقالة: "حول العدد الماضي ـ مناقشة ونقد"، "أقلام" المغربية عدد 4 و 5، 1967 .
ـ مدكور الدكتور (ابراهيم) : في الفلسفة الاسلامية، دار المعارف، القاهرة، ج2، 1983 .
ـ المديني (أحمد) : في الادب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985 .
ـ المديني (أحمد)، مترجم: في أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة مقالات لمشاهير منظري النقد البنوي في الغرب، طبعة عيون المقالات، الدار البيضاء، 1989 .

ـ المرزوقي (أبوعلي ـ 421هـ) : شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط1، 1951 .

ـ المسدي الدكتور (عبد السلام) : الاسلوب والاسلوبية، دار العربية للكتاب ، تونس ، 1982 .

ـ مصايف الدكتور (محمد) : جماعة الديوان في النقد ، مطبعة البعث ، قسنطينة ، 1974 .

ـ مصايف الدكتور (محمد) : النقد الادبي الحديث في المغرب العربي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1979 .

ـ مكاوي الدكتور (عبد الغفار) : الشعر الحديث من بودليرالى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972 .

ـ مندور الدكتور (محمد) : في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، (دون تاريخ) .

ـ موهوب الدكتور (مصطفى) : الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981 .

ـ ناصر الدكتور (محمد) : الشعر الجزائري الحديث ـ اتجاهاته وخصائصه الفنية ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، 1985 .

ـ ناصف الدكتور (مصطفى) : الصورة الادبية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1958 .

ـ ناصف الدكتور (مصطفى) : دراسة الادب العربي ، دار الاندلس ، بيروت ، ط3، 1983 .

ـ ناصف الدكتور (مصطفى) : نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الاندلس، بيروت ، 1981 .

ـ نصر الدكتور (عاطف جودة) : شعر ابن الفارض ـ دراسة في فن الشعر الصوفي ، دار الاندلس، بيروت ، ط1 ، 1982 .

ـ النحوي (خليل) : بلاد شنقيط ـ المنارة والرباط ، طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس، 1987 .

ـ "هربرت ريد" : معنى الفن ، ترجمة د . سامي خشبة، دار الكتاب العربي ، القاهرة، 1968 .

ـ "هربرت ريد" ، مقالة: "الشعر والحلم والاسطورة" ، ترجمة د . قاسم عيدو ، مجلة "الاداب" البيروتية ، عدد اكتوبر 1961 .

ـ هلال الدكتور (محمد غنيمي) : الروماتيكية ، دار العودة ، بيروت ، 1973 .

ـ هلال الدكتور (محمد غنيمي) : النقد الادبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، 1973 .

ـ هلال الدكتور (محمد غنيمي) : الادب المقارن ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، (دون تاريخ) .

ـ وادي الدكتور (طه) : جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف ، القاهرة ، 1982 .

ـ اليوسف (يوسف) ، مقالة: "دور الشعر في الحركة" ، "الفكر" ، عدد افريل 1977 .

ـ يونس (عبد الحميد) ، مقالة: "الفولكلور والميثولوجيا" ، مجلة "عالم الفكر" الكويتية، مجلد : 3 عدد 1 .

ج ـ المراجع باللغة الاجنبية *

- Roland BARTHE : le degré zéro de l'écriture. Edition le seuil PARIS 1972
Voire Chapitre: "y a t-il une écriture poétique?"P.33- 40.

- Oswald DUCROT /Tzvetan TODOROV :dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.
Edition du Seuil PARIS 1972.
  - Chapitre : Poétique P 106-112.
  - Chapitre : SémiotiqueP. 113-122.
  - Chapitre : Philosopkie du langage
  - Les concepts méthiques.

- Jean TORTEL : Cleft pour la littérature . Edition Sghers France 1977.
  - Chapitre v : Classiques et Modernes.
  - " VI: l'ecrivain et le siècle .

- André MIQUEL: "que sais-je ? La littérature Arabe.
Edition Puf PARIS 1976.
  - Chapitre IV: La littérature de la renaissance.

- BEIK (Kamel Kheir): Le mouvement moderniste de la poésie arabe contoporaine.
Orientaliste de France, PARIS, 1979.

---

*+ لم نثبت الاشارة الى هذه المراجع في صلب الرسالة تجنبا لتعقيد الكتابة على الآلة.

فهـرست مفصـل بالمحتويات

البـــاب الاوّل

الصـــورة الشعـــريـــة

الفصل الثالث : في الصورة الحسية الحديثة : 98 ـ 171 .
في مفهوم الحداثة الشعرية (99ـ102) ، في الصورة الوميضية والعنقودية في شعر أحمد المجاطي (103ـ106) ، وظيفة المفارقة عنده (107) ، والوعي الجمعي كذلك (110) ، وظيفة التشبيه والاستعارة في شعر بنيس (113) ، غياب التشكيل وتهافت الصورة في شعر أحمد الشياظمي والصغير المسكيني وادريس الملياني (117) ، من صور التقابل والمفارقة عند شعراء آخرين بالمغرب الاقصى (119 . .) ، الصورة الحية والزمن في شعر عليّ دبّ (123 . .) ، لغة الطقس والاسطورة في صور المنصف الوهايبي (127 . .) الزمن النفسي ولغة الهواجس في صور الشاعر الهمامي (131 . .) ، الصورة الاشراقية في شعر يوسف رزوقة (135 . .) ، ازمة ابداع الصورة الحية في الشعر الجزائري (136 . .) الاجتذاد والاقتضاب في صور الشاعر رزاقي (138 . .) ، ملامح من القصص والطفولة في بعض صور الشاعرة احلام مستغانمي (144 . .) ، الدهشة والحلم في بعض صور حمري بحري (146 . .) ، البحث عن الصدمة في شعر حمدى (148 . .) ، تهويل الانفعال والاغراب في شعر ازراج عمر ومحمد زتيلي (153 . .) ، الصورة العارية في شعر جوادى (156) ، فن المنمنمات في شعر مصطفى الغمارى (158 . .) ، مجاز المجاز والاحالة في شعر محمد الطوبي وبعض قصائد محمد الخمار ومحمد بنيس (165ـ 171) .

الباب الثاني

في الرمز الفني البسيط والمركب



